

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

La potencialidad creativa de la piel animal:

Artesculp, arte y tradición en el proceso de transculturación del territorio rural español a partir de 1950

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR

Carmela Alcolea Sánchez

Directoras
Elena Blanch González
Rut Martín Hernández

Madrid, 2019

LA POTENCIALIDAD CREATIVA DE LA PIEL ANIMAL

Artesculp, arte y tradición en el proceso de transculturación
del territorio rural español a partir de 1950

TESIS DOCTORAL

Carmela Alcolea Sánchez

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Carmela Alcolea Sánchez,
estudiante en el Programa de Doctorado Bellas Artes,
de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

La potencialidad creativa de la piel animal: Artesculp, arte y tradición en el proceso de
transculturación del territorio rural español a partir de 1950

y dirigida por: D^a Elena Blanch González y D^a Rut Martín Hernández

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 27 de junio de 2019

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

A mis padres Manuela y Ramón, con respecto y cariño.
A mi compañero José María y a nuestros hijos Víctor y Adrián,
por su infinito apoyo e inmensa generosidad.

AGRADECIMIENTOS

Mi más sincero agradecimiento a mis directoras Elena Blanch González y Rut Martín Hernández, por su complicidad y paciencia a lo largo de todo el periodo de investigación y redacción de este trabajo.

Asimismo quiero agradecer al departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes su confianza y compromiso durante mi condición de contratada predoctoral Complutense.

Al personal de la facultad, especialmente al servicio de biblioteca y secretaría, por su comprensión y tolerancia durante este largo proceso.

A mi amiga y compañera M^a Luisa Assens por su disposición y compañía en todo momento, la cual me ha ayudado a no desfallecer y poder cerrar esta tesis.

Agradezco de todo corazón a todas las personas, familia y amigos, que me han acompañado y soportado, el gran afecto y los ánimos que me han dado constantemente durante estos años.

ABSTRACT / RESUMEN	12 / 13
INTRODUCCIÓN	17
1. Objetivos	21
2. Formulación de la hipótesis	22
3. Metodología	23
4. Estructura	25
PRIMERA PARTE	29
LA TRANSFORMACIÓN DE LA ESTRUCTURA SOCIAL ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: ÉXODO RURAL, CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y DERIVAS ARTÍSTICAS	
1. ÉXODO RURAL EN ESPAÑA. AÑOS 50-60 DEL SIGLO XX	31
2. METAMORFOSIS DE LOS VALORES DE LA MODERNIDAD	34
2.1. Fenómeno neorrural	35
3. EL ARTISTA: ABANDERADO DE LAS UTOPIÁS DEL SIGLO XX	37
3.1. Tránsito de la representación a la presentación	38
3.2. Realismo español	42
4. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO ARTÍSTICO Y LA ENERGÍA DE LOS MATERIALES	48
4.1. Manifestaciones artísticas con una mirada antropológica	49
4.2. La fisicidad del material	52
4.3. Reformulación del proyecto etnográfico	56
SEGUNDA PARTE	63
RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL A TRAVÉS DE ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS	
1. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL	66
1.1 Protección y salvaguarda de la cultura de la experiencia	67
2. RETRADICIONALIDAD Y LA NECESIDAD DEL REENCUENTRO A TRAVÉS DEL ARTE	71
2.1. El arte labra el territorio rural: experiencias concretas	72
3. LA ROMERÍA: VIVENCIA PERSONAL Y HECHO ESTÉTICO SOCIAL	76
3.1. "Mi romería": narración de una vivencia	76
3.2. La romería como hecho social relacional	78
3.2.1. Acción festiva comunitaria	
3.2.2. Lugar sagrado	
3.2.3. El camino	
3.2.4. Turismo	
3.3. Elementos estético-rituales de las romerías	85
4. SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DE LAS VIÑAS EN TOMELLOSO	87
4.1. Relato de los actos romeros en el año 2018	88
5. ANEXO: DETALLES ICONOGRÁFICOS DE LA REATA DE MULA ENJAEZADA	91
5.1. Breve descripción de las diferentes piezas que componen los arreos de una mula enjaezada	91
5.2. Gremios que intervienen en el ritual de engalanar a la mula	93
TERCERA PARTE	97
LA PIEL COMO ELEMENTO MATERIAL Y SIMBÓLICO EN EL ARTE	
1. LA INCORPORACIÓN DE LA PIEL EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA A PARTIR DE LOS AÑOS 60 DEL SIGLO XX	100

2. ARTESCULP	112
2.1. El esquiteo artístico	112
2.1.1. Orígenes del esquiteo artístico	
2.1.2. Conexiones entre culturas de las prácticas de esquiteo artístico: El valle del río Indo y los gitanos españoles	
2.1.3. Situación actual del Patrimonio Cultural Inmaterial del territorio fronterizo de India y Pakistán	
2.2. Ramón Alcolea Carrión	124
2.2.1. En busca del relato. Proceso y evolución en la obra de Ramón Alcolea	
2.2.2. Artesculp: el gran proyecto de su vida	
2.2.3. Formación del taller Artesculp	
2.2.4. Regreso al pueblo	
3. ANEXO. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: DIVERSIDAD Y SIMILITUD	147
3.1. Nivel pre-iconográfico o descripción formal	148
3.2. Nivel iconográfico	150
3.3. Nivel iconológico	152
 CUARTA PARTE	 157
 LA APORTACIÓN DE ARTESCULP A LA CREACIÓN ARTÍSTICA	
1. LA PIEL ANIMAL: CONSIDERACIONES GENERALES	159
1.1 Tipo de pieles	160
1.2 Partes de la piel	161
1.3 Agentes determinantes en la calidad de la piel	162
1.3.1 Factores genéticos	
1.3.2 Factores fisiológicos	
1.3.3 Factores higiénico sanitarios	
1.3.4 Factores de manejo y explotación	
1.3.5 Conservación	
1.4 Adquisición y curtido de la Piel	164
1.4.1 Consideraciones sobre la historia del curtido	
1.4.2 Tipos de curtido	
1.4.3 Procesos de curtido	
1.5 Propiedades que determinan las características físicas de la piel	172
1.5.1 Propiedades sensoriales de la piel	
1.5.2 Características determinadas por la temperatura ambiente	
1.5.3 Defectos de origen parasitario	
1.5.4 Factores que afectan a las características del cuero	
1.5.5 Cortes en el cuero por factores de manejo y explotación	
2. ARTESCULP: ASPECTOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS DE LA PIEL	178
2.1 Procesos técnicos y formales: herramientas y procedimientos aportados por la técnica de Artesculp	178
2.1.1 Herramientas específicas utilizadas en el proceso formal	
2.1.2 Aporte de color al cuero: tintes y acrílicos	
2.1.3 Procedimientos creativos de la técnica	
2.2 Singularidad de las obras: aspectos plásticos y conceptuales específicos	186
2.3 Rasgos icónicos y simbólicos inherentes a las imágenes creadas con Artesculp	190
 CONCLUSIONES	 193
 BIBLIOGRAFÍA	 203
 ANEXO I. MEMORIAS SILENCIADAS. PROYECTO PERSONAL DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN	 227
 ANEXO II. MATERIALES COMPLEMENTARIOS	 241

ABSTRACT

The Creative Potential of Animal Skin: Artesculp, Art and Tradition in the Process of Transculturation of Spanish Rural Territory since 1950.

Keywords:

Rurality, Memory, Skin, Artesculp, Intangible Heritage.

This research focusses, from the field of art, on the analysis of certain creative activities, culturally rooted in the Spanish rural space in the sixties, focusing the study on those whose main objective is the decoration of farm animals, for its exhibition in traditional festivals such as the *romería*. It is a complex celebration of individual and collective actions, which is part of the intangible cultural heritage, in which an important part of the cultural signs of a people are concentrated, actions that facilitate the cohesion of the group and reaffirm the identity bonds of the individual with their environment, its memory and its history.

Within the popular artistic practices that occur in rural areas, this study focuses on the *decoration of the skin of animals*, and specifically in the procedures which the technique called Artesculp incorporates. A long process of creation and artistic research, was started by Ramón Alcolea in the middle of the 20th century, with simple ornamental drawings of artistic shearing on a living mule, which has now been transformed into a unique form of artistic expression and communication, on an tanned animal skin with the hair.

In addition, the present role of the skin in art is developed, and what have been its main drifts since the middle of the last century up to our days, establishing crossings or parallelisms with the creative practice of the case study, Artesculp, sharing the symbolic power and the narrative potential that this material provides.

The general objective of this academic research is fundamentally aimed at exploring the artistic practices of the rural territory, mainly those that work around the problems related to intangible cultural heritage, history and memory. The specific objectives that are raised address in the first place, to know in depth which are the conceptual bases that relate the festive rites with the intangible cultural heritage, based on the cultural signs that are developed in the celebration of traditional festivals such as the pilgrimage, specifically in the pilgrimage of *The Virgen de las Viñas de Tomelloso*, context in which field work has been carried out. In the second place, it is intended to understand how certain creative practices rooted in rural areas, such as the Artesculp technique, created by Ramón Alcolea in the sixties, are incorporated into the artistic field, analyzing exactly what is the goal pursued with this way of research and exploration, as well as what it contributes to contemporary art and culture. And finally, the investigation of animal skin is incorporated as a substantial material in the work of art, with the intention of identifying its creative potentialities and how they affect contemporary artistic narratives.

Regarding the results of the proposed objectives, after conducting an exploration through contemporary artistic practices carried out in rural areas, we must highlight the heterogeneity in the strategies for approaching the environment and its connections with the preservation of the intangible culture and collective memory. Contemporary art relates to everyday life from disciplines as diverse as anthropology, ethnography, sociology, ecology, etc., investigating the context from the collaborative experience, with repairing actions against the globalizing process of cultural homogenization, recovering knowledge and traditional materials, which adapt and incorporate new social narratives as a means of artistic expression and communication.

The proposed objectives achieved, show how the artistic strategies around the rural sphere, have a high degree of multidisciplinary attached to the methodologies and fieldwork they put into practice. However, despite this great complexity and latent diversity, both in the processes and in the formats, there are three great discursive common bonds among all, which structure them and, in some way, bring them together.

Palabras clave:

Ruralidad, Memoria, Piel,
Artesculp, Patrimonio
Inmaterial.

RESUMEN

La Potencialidad Creativa de la piel animal: Artesculp, Arte y Tradición en el proceso de transculturación del territorio rural español a partir de 1950.

Esta investigación aborda, desde el campo del arte, el análisis de determinadas actividades creativas, culturalmente arraigadas en el espacio rural español en los años sesenta, focalizando el estudio sobre aquellas que tienen como principal objetivo, la decoración de los animales de labor, para su exhibición en las fiestas tradicionales como la romería. Una celebración compleja, de acciones individuales y colectivas, que forma parte del patrimonio cultural inmaterial, en la que se concentran una parte importante de los signos culturales de un pueblo, acciones que facilitan la cohesión del grupo y reafirman los lazos identitarios del individuo con su entorno, su memoria y su historia.

Dentro del conjunto de prácticas artísticas populares que se producen en el ámbito rural, este estudio analiza las centradas en la *decoración de la piel* de los animales, y en concreto en los procedimientos englobados bajo la técnica denominada Artesculp. Se afronta un largo proceso de creación e investigación artística, que comenzó Ramón Alcolea a mediados del siglo XX, con unos sencillos dibujos ornamentales de esquileo artístico sobre una mula viva, y que en la actualidad se ha transformado en una singular forma de expresión y comunicación artística sobre una piel de animal curtida con el pelo.

De igual manera, se desarrolla el papel que tiene actualmente la piel en el arte, y cuáles han sido sus principales derivas desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días, estableciendo cruces o paralelismos con la práctica creativa del caso de estudio, Artesculp, compartiendo la potencia simbólica y la capacidad narrativa que aporta este material.

El objetivo general de esta investigación académica, está fundamentalmente encaminado a explorar las prácticas artísticas del territorio rural, principalmente las que trabajan en torno a las problemáticas relacionadas con el patrimonio cultural inmaterial, la historia y la memoria. Los objetivos específicos que se plantean abordan en primer lugar, conocer en profundidad cuáles son las bases conceptuales que relacionan los ritos festivos con el patrimonio cultural inmaterial, en base a los signos culturales que se desarrollan en la celebración de fiestas tradicionales como la romería, específicamente en la Romería de Virgen de las Viñas de Tomelloso, contexto en el que se ha realizado el trabajo de campo. En el segundo lugar, se pretende comprender de qué modo ciertas prácticas creativas enraizadas en el ámbito rural, como la técnica Artesculp, creada por Ramón Alcolea en los años sesenta, se incorporan al ámbito artístico, analizando cuál es exactamente la meta perseguida con este viaje de investigación y exploración, así como lo que aporta al espacio del arte y la cultura contemporánea. Y para terminar, se incorpora la investigación de la piel animal, como material sustancial en la obra de arte, con la intención de identificar cuáles son sus potencialidades creativas y cómo estas afectan a las narrativas artísticas contemporáneas.

Respecto a los resultados de los objetivos planteados, tras realizar una exploración a través de las prácticas artísticas contemporáneas que se llevan a cabo en el territorio rural, hay que destacar la heterogeneidad en las estrategias de acercamiento al medio y sus conexiones con la salvaguarda de la cultura inmaterial y la memoria colectiva. El arte contemporáneo se relaciona con lo cotidiano desde disciplinas tan diversas como la antropología, la etnografía, la sociología, la ecología, etc., investigando el contexto desde la experiencia colaborativa, con dinámicas de reparación frente al proceso globalizador de homogeneización cultural, recuperando saberes y materiales tradicionales, que se adaptan e incorporan a las nuevas narrativas sociales como medio de expresión y comunicación artística.

The first link lies in the artist's collaboration with the rural territory, becoming the place where he can work with the strata of tradition and generate new stories based on the cultural features of the community. These practices are defined by the impossibility of conceiving the rural sphere, without taking into account its inherent cultural and symbolic temporality, since tradition encompasses a hidden historical and experiential world, which represents the imaginary of historic period, the symbolic space of any cultural sphere.

The second link is found in the persistence of deciphering and resignifying the concept or idea of everyday life, which contemporary art has, a process inherent in the work of Ramón Alcolea, whose work originates in the rural reality in which he lives, and from which he obtains a wide spectrum of stories and concerns, displayed around the redefinition of the intangible heritage and its different symbolic meanings, contributing in a natural way to the evolution and renovation of contemporary culture.

Finally, the third nexus reveals symbolic connotations, values and particular cultural beliefs, which are activated by using the animal skin as artistic material. These new narratives emerge as a confrontation with the technological society and are nourished by the materials inherent energy, from experiences related to social and personal context, incorporating symbolic surfaces (grooves, cracks, hairs, etc.) into the work, that depending on the experience of the person who looks, shows its rich nature through its different meanings.

Con la consecución de los objetivos propuestos, se muestra cómo las estrategias artísticas en torno a lo rural, poseen un alto grado de multidisciplinariedad propio de las metodologías y trabajo de campo que ponen en práctica. No obstante, a pesar de esta gran complejidad y diversidad latente, tanto en los procesos como en los formatos, existen tres grandes nexos discursivos comunes entre todas ellas, que las vertebran y de algún modo cohesionan.

El primer nexo radica en la colaboración del artista con el territorio rural, convirtiéndose en el lugar donde poder trabajar con los estratos de la tradición y generar nuevos relatos a partir de los rasgos culturales propios de la comunidad. Estas prácticas se definen por la imposibilidad de concebir lo rural, sin tener en cuenta su temporalidad cultural y simbólica inherente, ya que la tradición engloba un mundo histórico y experiencial oculto, que representa el imaginario de una época, el espacio simbólico propio de todo ámbito cultural.

El segundo nexo se encuentra en la persistencia por descifrar y resignificar el concepto o idea de lo cotidiano que posee el arte contemporáneo, proceso consustancial en la obra de Ramón Alcolea, la cual nace de la realidad rural en la que vive y de la que obtiene un amplio espectro de relatos y preocupaciones, desplegadas en torno a la redefinición del patrimonio inmaterial y sus distintas acepciones simbólicas, contribuyendo de forma natural a la evolución y renovación de la cultura contemporánea.

Para terminar, el tercer nexo desvela connotaciones simbólicas, valores y creencias culturales particulares, que se activan al utilizar la piel animal como material artístico. Estas nuevas narrativas surgen como confrontación con la sociedad tecnológica y se nutren de la propia energía de los materiales, a partir de experiencias propias relacionadas con el contexto social y personal, incorporando a la obra superficies simbólicas (surcos, grietas, pelos, etc.) que, en función de la experiencia del que mira, muestra su naturaleza rica mediante sus diferentes significaciones.

Esta investigación aborda el análisis de determinadas actividades creativas culturalmente arraigadas en el espacio rural español en los años 60, focalizando el estudio sobre las que tienen como principal objetivo la decoración de los animales de labor para su exhibición en las fiestas tradicionales como la romería. Se trata de acciones colectivas e individuales, en las que se concentran una parte importante de los signos culturales de un pueblo, ritos que facilitan la cohesión del grupo y reafirman los lazos identitarios del individuo con su entorno, su memoria y su historia. Así, en la mayoría de las ocasiones, un acontecimiento que se produce anualmente, dispara una serie de mecanismos simbólicos, potencia la identidad de un territorio y contribuye a la construcción, generación tras generación, del patrimonio cultural inmaterial de un pueblo.

Dentro del conjunto de prácticas artísticas populares que se producen en el ámbito rural, este estudio analiza las que se centran en la *decoración de la piel* de los animales, y en concreto en los procedimientos englobados bajo la técnica denominada Artesculp, término que abarca un proceso de creación e investigación artística que comenzó con unos sencillos dibujos ornamentales de esquileo artístico sobre una mula viva y que en la actualidad se ha transformado en una singular forma de expresión plástica sobre una piel de animal curtida con el pelo.

La elección de este tema tiene un componente biográfico en la persona de Ramón Alcolea, creador de la práctica artística Artesculp, sobre la cual se han ido articulando los diversos contenidos de este trabajo. Es importante destacar que, para adquirir los conocimientos específicos expuestos sobre Artesculp, ha sido necesario recopilar años de investigación, trabajo y experiencia previa; un proceso personal que conlleva reconocer que los artistas “como otras categorías de actores sociales, son deudores de su contexto” (Méndez, 2003, p. 50). Esto ha supuesto una auténtica apercepción del significado y alcance simbólico y cultural de la evolución del oficio rural del esquileo de animales hasta devenir una práctica artística.

Así pues, como punto de partida, este trabajo tiene la voluntad de colaborar con la sociedad rural, dando visibilidad a la obra de Ramón Alcolea, íntimamente ligada a la creación y visualización de la cultura inmaterial sujeta a un contexto, para plantear la existencia de elementos que acercan estas prácticas rurales a las nuevas narrativas que se imponen en el espacio artístico a partir de mediados de siglo XX. Son años de regeneración, en los que aparecen un gran número de usos y comportamientos artísticos en los que el artista rompe con los límites de la representación institucionalizada; un contexto en el que actualmente el arte opera como agente histórico de la memoria en clara oposición a las formas existentes de amnesia, destrucción y degeneración que impone el proceso hegemónico de la globalización contemporánea. Estas prácticas trabajan de forma activa, tendiendo puentes que potencian el encuentro y el conocimiento de estos espacios rurales olvidados, con la intención de reconstruir y resignificar su cultura, recuperando historias, afectos y relaciones cotidianas.

Plantear esta investigación desde el arte contemporáneo, establece un acercamiento interdisciplinar profundo para, desde la distancia crítica, establecer vínculos y redes con todas aquellas áreas de investigación que trabajan sobre el patrimonio cultural inmaterial, como la sociología, la antropología, y también, la filosofía, la estética y la teoría del arte, para adquirir una mayor perspectiva que enriquezca la mirada del artista.

El estudio de la técnica de Artesculp aporta a la institución académica, la revelación de una práctica artística original, creada en el territorio rural, de la cual no existe constancia de experiencias previas. Esta investigación refuerza la posibili-

dad de derribar desde el arte las fronteras culturales, contribuyendo a tener una visión menos parcial y más enraizada en el contexto antropológico y cultural de los movimientos artísticos que surgen en la segunda mitad del siglo pasado, y de los cuales forma parte indiscutible, la actividad creativa, que es eje central de este trabajo académico.

El estudio del patrimonio cultural inmaterial (H. M. Velasco, A. Muñoz Carrión, M. Pía Timón, etc.) y su salvaguardia es relativamente reciente y se ha puesto en práctica desde hace pocas décadas, tanto en España como fuera de nuestras fronteras, gozando de un prestigio internacional cada vez mayor dada la acusada demanda social por la recuperación de la experiencia. Abordar la investigación desde lo inmaterial, y en concreto desde las prácticas artísticas que surgen en el espacio rural de los años 60, es determinante para la investigación, ya que coincide con el ámbito espaciotemporal en el que se dan los rituales festivos, en los cuales se encuentran inmersas las prácticas creativas de las que nace la técnica de Artesculp. Aportar estos conocimientos es una manera de significar parte de la historia cultural de un pueblo y de combatir la creciente tendencia uniformadora que estandariza la forma de vivir bajo los parámetros de la cultura dominante, entendiendo que ello contribuye a mantener las diferencias culturales y permite por tanto el diálogo intercultural que promueve el respeto hacia otros modos de vida.

De igual manera, es pertinente desarrollar el contexto artístico coetáneo al nacimiento de la práctica de Artesculp, para entender los nuevos relatos, que a través de producciones artísticas transdisciplinares, buscan la verdad en la realidad, en lo vivo. Para ello, el artista desciende a los estratos más primigenios, a los rincones más escondidos y alejados del contexto expositivo reconocido por la institución arte, encontrando el sentido de la creatividad en el medio rural y sus conexiones con la cultura, la historia y la memoria.

Teniendo en cuenta, que una de las finalidades de estos estudios de doctorado en artes, es proporcionar una alta capacitación profesional en ámbitos diversos, especialmente en aquellos que requieren de creatividad e innovación, esta investigación desarrolla el conocimiento de una práctica artística de la cual no existe información específica, como es el estudio de la piel animal a través de los procesos artísticos del Artesculp. A esto hay que sumar el gran valor referencial que supone para esta investigación que, a pesar de su avanzada edad, se haya contado con la colaboración de Ramón Alcolea, creador de la práctica analizada. Sus aportaciones personales, a través de entrevistas abiertas, son de un valor incalculable, dado que muchos de los conocimientos y experiencias recogidas en este trabajo no habían sido expuestas anteriormente, al igual que el archivo personal compuesto de documentos privados (documento personal de sus memorias, cartas, fotografías, etc.), y públicos (prensa escrita, periódicos, catálogos de exposiciones, videos, etc.), además de todo tipo de procesos y herramientas creadas por él, acumuladas a lo largo de toda su vida, que se han puesto a disposición de esta investigación.

1. OBJETIVOS

Objetivo 1.- Analizar las prácticas artísticas que devienen de la decoración de los animales de labor para su exhibición en las fiestas tradicionales que se desarrollaron durante los años sesenta en el contexto rural español y su relación con el patrimonio cultural inmaterial.

Objetivo específico 1.1.-

Determinar el contexto sociocultural y las derivas artísticas que acontecen a partir de la década de los años sesenta del siglo XX.

Objetivo específico 1.2.-

Plantear las bases conceptuales en torno al significado de la memoria colectiva y del patrimonio cultural inmaterial o *patrimonio vivo* de un pueblo, y su relación con los signos culturales que se desarrollan en la celebración de fiestas tradicionales como la romería.

Objetivo específico 1.3.-

Establecer puntos de encuentro entre la romería, como fenómeno sociocultural y ritual de interacción social, con las prácticas artísticas que se están llevando a cabo actualmente sobre el tema de la recuperación del patrimonio cultural inmaterial ligadas al territorio rural.

Objetivo específico 1.4.-

Investigar especificidades a este respecto, de la Romería de la Virgen de las Viñas de Tomelloso.

Objetivo 2.- Análisis de la técnica denominada Artesculp y la figura de Ramón Alcolea, con la intención de contextualizarla, de manera formal y descriptiva.

Objetivo específico 2.1.-

Identificar los diferentes significados de la piel como material en la creación artística desde mediados del siglo pasado, y generar paralelismos con la práctica objetivo de estudio.

Objetivo específico 2.2.-

Investigar y Analizar la práctica del esquileo artístico, como punto de origen de la técnica Artesculp.

Objetivo específico 2.3.-

Plantear una investigación biográfica-narrativa sobre la figura de Ramón Alcolea.

Objetivo 3.- Identificar las potencialidades de la piel como material, de forma que ésta sea parte constituyente y sustancial de la pieza artística.

Objetivo específico 3.1.-

Identificar las características y tipologías más adecuadas de la piel animal para introducirlas en los procesos plásticos de la técnica Artesculp.

Objetivo específico 3.2.-

Desarrollar procedimientos, procesos y herramientas de la técnica de Artesculp.

Objetivo específico 3.3.-

Identificar las particularidades de la producción artística realizada con la técnica de Artesculp.

2. FORMULACIÓN DE LA HIPÓTESIS

Después de la observación y exploración inicial del campo de investigación, con la finalidad de aportar información y experiencia empírica de la totalidad de los hechos concretos que rodean los fenómenos que se estudian, en ausencia de evidencias concretas, se plantean un conjunto de preguntas a las que se pretende dar respuesta durante el proceso de análisis:

- ¿Existen elementos simbólicos concretos o algún fenómeno de cohesión entre, las prácticas artísticas a analizar, creadas en el territorio rural, y los discursos artísticos que se imponen a partir de los años sesenta del siglo XX?
- ¿Hay relación entre los movimientos sociales que emergieron en los años sesenta y las prácticas artísticas contemporáneas que se desarrollan en el ámbito rural?
- ¿Qué elementos artísticos componen el patrimonio cultural inmaterial de un pueblo?
- ¿Cuáles son los mecanismos simbólicos que se ponen en marcha cuando un individuo o un colectivo, utiliza las prácticas artísticas como medio de expresión y comunicación en la celebración de ritos y fiestas comunitarias?
- ¿Existen elementos simbólicos concretos o algún fenómeno de cohesión, entre las prácticas creativas del territorio rural planteadas en España en los años sesenta, objetivo de esta investigación, y expresiones socioculturales semejantes en otras culturas?
- ¿Qué aportan, al territorio y a sus vecinos, los proyectos artísticos que se desarrollan desde el Patrimonio Cultural Inmaterial?
- ¿Es la piel un material, con propiedades latentes, que puede aportar recursos exclusivos que potencien la obra del artista?
- ¿En qué momento la piel es visible dentro del panorama del arte?
- ¿Qué especificidades aporta al campo del arte la técnica del Artesculp?

La hipótesis de esta investigación plantea que una práctica artística singular como *la técnica Artesculp*, desarrollada en el ámbito rural, en pleno proceso de transformación social en la España de los años sesenta y entroncada dentro del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país, no es ajena al conjunto de prácticas artísticas pertenecientes al mundo del arte institucionalizado y que aparecen en paralelo durante esos años, al que aporta las potencialidades específicas de dicha técnica, participando de forma original y propia en los discursos contemporáneos de lo artístico.

3. METODOLOGÍA

Las características de esta investigación, demanda múltiples enfoques o perspectivas diferentes, por lo que se ha seguido una metodológica cualitativa (principalmente) e investigación desde las artes, debido a que el propósito es describir y analizar, desde un marco interdisciplinar y transversal, que permita tener una visión más global y holística del objeto de estudio. En este caso *la idea* de la investigación actúa como elemento vertebrador, a partir del cual se han articulado las diferentes cuestiones investigadas. Las fuentes documentales generales se sustentan sobre un diseño de base etnográfica, cuyo propósito es “describir y analizar lo que las personas de un sitio, estrato o contexto determinado hacen usualmente (se analiza a los participantes en “acción”), así como los significados” (Hernández, Baptista, y Fernández, 2014, p. 482) de los elementos observados por el investigador desde el punto de vista de los nativos de la comunidad analizada.

Abordar esta investigación desde las artes, ha permitido acometer el objeto de estudio que nos ocupa aplicando la experiencia artística, ya que parte de los saberes que se han desarrollado en este trabajo, sobre la práctica Artesculp, han sido obtenidos a través de la experimentación y producción de obra personal, entendiendo que en una investigación realizada desde las artes, el conocimiento que se obtiene a través del estudio, debe ser compartido con el resto de la comunidad académica, a diferencia del modo en que nos conducimos en la realización de cualquier expresión plástica.

En la investigación artística no es suficiente que el doctorando obtenga el beneficio de un conocimiento reservado únicamente para él. Esto significa que las vías por las que el impacto en el arte se promueve a través de la institución académica deben abrirse para todos. Así, el ideal debería ser que la investigación artística sea portadora de una cantidad suficiente de elementos que le concedan la transparencia necesaria para construir una tradición de conocimientos organizados con el fin de producir un impacto en nuestra cultura artística. (Muntané, Hernández, y López, 2006, p. 56)

Esta investigación ha seguido un proceso dinámico y abierto, contemplando las diferentes alternativas que se han ido presentando durante su desarrollo, porque “si hay algo común a los diferentes enfoques cualitativos es el continuo proceso de toma de decisiones a que se ve sometido el investigador” (Rodríguez, García, y Gil, 1999, p. 63). De este modo, el diseño no se ha materializado de forma lineal sino que ha estado vivo, siendo necesario realizar un trabajo continuo de reflexión y análisis en el que se han ido evaluando y redefiniendo constantemente las diferentes cuestiones que definen el marco teórico de la investigación.

Para la fase de recogida de datos, se ha adoptado la posición de observación participante, herramienta principal de la metodología cualitativa que según Taylor y Bogman (2013), se emplea para tratar de comprender a las personas dentro de su marco de referencia y apreciar la realidad tal como los otros la experimentan, mientras que se recogen los datos de “modo sistemático y no intrusivo” (p. 31), facilitando la interacción social entre el investigador y los informantes. Por otro lado, dada la implicación personal con el estudio, así como con el campo de observación, la figura del sujeto investigador se encuentra latente durante todo el proceso, siendo parte integrante de la realidad de la propia investigación. Algunos autores, como Fernando Hernández (2006), conectan a esta figura, en la que el cuerpo y la subjetividad del investigador se reconocen como parte integrante y destacada del proceso de investigación, con una investigación performativa de carácter autoetnográfico (p. 31), en la que el *performance*

permite explorar tanto el teatro político, como los rituales culturales, el arte-acción, las prácticas cotidianas, los gestos de resistencia social... de modo que el lenguaje de la subversión le acompaña y coexiste de forma difícil, con el lenguaje de la institucionalización. (Muntané et al., 2006, p. 29)

Para resolver los objetivos generales de la investigación se ha construido un marco teórico y práctico, organizado según los criterios necesarios a partir de herramientas y técnicas de extracción de datos que se fundamentan principalmente en una parte teórica, organizada a partir de fuentes bibliográficas y documentos específicos de referencia en cada uno de los apartados, para su revisión crítica y analítica, además de ampliar conocimientos en seminarios y conferencias especializadas sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial o el Arte colaborativo en el ámbito rural, como es el caso de talleres en los que se han impartido conocimientos técnicos referentes a la manipulación y tintura de la piel.

A esta línea de estudio, se ha sumado una segunda parte de recogida de datos específicos, basada en la observación y la experiencia dentro del contexto social investigado, con técnicas de trabajo de campo, como la entrevista abierta a colaboradores e informantes-clave, siendo necesario en algunos momentos acudir a la figura conocida como “tratante de extraños” (Rodríguez et al., 1999, p. 126), persona que realizó el trabajo de intermediario y facilitó la relación con el grupo.

Para la investigación referida a los hechos y procesos que recogen las experiencias vividas por Ramón Alcolea durante el proceso creativo de Artesculp, se ha utilizado un diseño narrativo que permite comprender todos los acontecimientos “donde se involucran pensamientos, sentimientos, emociones e interacciones” (Hernández et al., 2014, p. 487). Se trata de un proceso en el que se impone la memoria como herramienta de investigación, con un relato autobiográfico, obtenido mediante entrevistas abiertas, apoyadas con varias fuentes de datos como grabaciones de vídeo, periódicos, fotografías, etc., además de una colección de documentos personales de un gran valor afectivo y simbólico. “Las ‘fuerzas’ que mueven a los seres humanos como seres humanos y no simplemente como cuerpos humanos... son ‘materia significativa’. Son ideas, sentimientos y motivos internos” (Taylor y Bogdan, 2013, p. 16).

Para completar los objetivos, se ha seguido un método de investigación empírico-descriptivo y analítico basado en la experiencia. Es la pieza fundamental de este puzle metodológico, en el que se aportan datos procesuales y conceptuales específicos de la técnica de Artesculp, los cuales han sido recogidos y analizados durante el acercamiento práctico a la piel como material y hecho central del trabajo.

Con la recopilación y análisis de la información y los resultados de las técnicas aplicadas en relación a los objetivos planteados, se han creado una serie de categorías, que organizan los datos específicos, a través de procesos inductivos, recogidos en la realidad investigada, para elaborar las conclusiones de este proyecto de investigación.

4. ESTRUCTURA

Acorde con los objetivos marcados el cuerpo central de la investigación, esta se ha dividido en cuatro partes:

En una primera se abordan someramente las transformaciones sociales que surgen en los años sesenta en Europa, y más en profundidad, los cambios que, como reflejo de los acontecidos en aquella, tienen lugar en España. En este sentido, se profundiza en el aspecto socioeconómico más relevante para esta investigación, la crisis de la agricultura tradicional y el consecuente éxodo rural y crecimiento de los núcleos industriales y urbanos, lo que implica un profundo cambio de formas de vida que ello supuso. Así mismo, se analiza el *fenómeno neorrural* que surge en paralelo y en sentido opuesto a las migraciones campo-ciudad, como contestación y alternativa a las condiciones deshumanizadoras de las grandes urbes.

En este ámbito dirigimos la investigación hacia los movimientos, tanto en Europa como en España, críticos con el concepto de arte clásico e institucional, y en los que el artista surge como defensor y abanderado de las utopías del siglo XX, acercando el arte a la vida cotidiana, pero también y de forma clave, a la esfera política. En el ámbito español, se dedica especial atención al relevante papel de determinados colectivos artísticos y de artistas individuales, en la construcción de una cultura crítica con la dictadura franquista, que fue generando nuevos referentes culturales.

La segunda parte está dedicada a revisar el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial en relación con este trabajo, entendiendo que constituye uno de los ejes discursivos del mismo, resaltando la importancia que la tradición y la memoria colectiva tienen en la construcción de identidad cultural. Se aborda, la idea de *retradición* y el papel del arte y en concreto del *arte de contexto*, en la recuperación de tradiciones festivas y culturales, centrando el estudio en la significación religiosa, social, simbólica e iconográfica de la fiesta nuclear para este estudio, *la romería*, particularizando en la Romería de La Virgen de las Viñas de Tomelloso, para mostrar cada uno de los elementos explorados en relación con esta investigación. En el anexo se detalla la iconografía de la reata de mula enjaezada y se describen los trabajos gremiales que intervienen en el engalanado de los animales.

En la tercera parte, en un primer bloque, se analiza la incorporación de la piel en la creación artística a partir de los años sesenta del siglo XX, y el complejo papel que actualmente tiene en el arte, ya que la piel no es solo soporte, sino que lleva adherido un componente simbólico ancestral que significa y *marca* las obras. La selección de las piezas y artistas que se analizan se ha llevado a cabo tomando en consideración la existencia de un cierto paralelismo, o bien, que incorporen elementos que entran en resonancia con el lenguaje de Artesculp, creado por Ramón Alcolea, y cuya aparición tiene lugar también a mediados del siglo pasado, constituyendo el eje central de esta investigación.

Un segundo bloque, de esta tercera parte, tiene por objetivo poner en valor este lenguaje y esta técnica creativa de trabajar la piel animal con pelo, desarrollada por un hombre de origen rural, alejado de los entornos artísticos e institucionales y por tanto, no reconocido en dicho entorno. Se analiza cómo Ramón Alcolea desarrolla una técnica, a la que denomina Artesculp, a partir de una tradición y práctica rural como es el esquilado artístico, pero consciente de su naturaleza de lenguaje creativo y abierto a una evolución constante. Se abordan en el texto, los antecedentes del esquilado artístico localizados en el Valle del Indo, donde se han encontrado prácticas semejantes a las del estudio, así como los diferentes procesos que ha sufrido dicha técnica a lo largo de estos años. A continuación se realiza un recorrido por las vivencias de su creador, presentando sus principales obras y resaltando los acontecimientos, encuentros y circunstancias que han envuelto y dado forma a Artesculp, su proyecto vital y creativo.

En la cuarta parte de la investigación, primero se analiza en detalle, la estructura y composición de la piel, los factores que intervienen en determinar la calidad de la misma, abordando el proceso de curtido, que constituye el tratamiento esencial para su posterior manipulación como material plástico. En un segundo lugar, se describen las herramientas y se plantean los procesos y singularidades técnicos y artísticos que están presentes en Artesculp, y que dan especificidad formal y conceptual a este material plástico.

Por último, en el anexo se muestran unos apuntes conceptuales y plásticos de la obra que se ha ido desarrollando durante la realización de la investigación teórica, haciendo uso de la técnica analizada, en un deseo de encontrar un equilibrio teórico-práctico dentro de la tesis doctoral que se presenta. Intenta plantear, no solo un trabajo académico exclusivamente teórico, sino aportar de modo palpable, el marco de reflexión e investigación que ha acompañado el trabajo de creación que se encuentra en proceso.

El proyecto creativo denominado *Historias Silenciadas*, narra y exhibe una historia familiar que durante años ha permanecido en el ámbito privado, pero que muestra vivencias que contienen claves colectivas y que pueden ser compartidas socialmente. Esta iniciativa abarca un marco temporal más amplio que el del trabajo de tesis, se incorpora como componente práctico de la investigación al tiempo que se nutre conceptualmente del desarrollo de la misma.

PRIMERA PARTE

LA TRANSFORMACIÓN DE LA ESTRUCTURA SOCIAL ESPAÑOLA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: ÉXODO RURAL, CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y DERIVAS ARTÍSTICAS

1. ÉXODO RURAL EN ESPAÑA. AÑOS 50- 60 DEL SIGLO XX

2. METAMORFOSIS DE LOS VALORES DE LA MODERNIDAD

2.1. Fenómeno neorrural

3. EL ARTISTA: ABANDERADO DE LAS UTOPIÁS DEL SIGLO XX

3.1. Tránsito de la representación a la presentación

3.2. Realismo español

4. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO ARTÍSTICO Y LA ENERGÍA DE LOS MATERIALES

4.1. Manifestaciones artísticas con una mirada antropológica

4.2. La fisicidad del material

4.3. Reformulación del proyecto etnográfico

El hombre es un ser contradictorio, de la contradicción brota la creación, de la oposición al mundo surge otro mundo: solo se construye contra. (Moles, Gaviria y Rohmer, 1972, p. 13)

En este capítulo se abordan los cambios sociales que surgen en una época tan convulsa como son los años 60 en España, reflejo, en parte, de los que tienen lugar en el resto de Europa. Esta parte de la investigación actúa como marco contextual, en el que se sitúa el caso de estudio que se plantea en esta tesis. Se realizará un breve repaso de los profundos cambios que tienen lugar en la sociedad española como consecuencia de la transformación de sus estructuras económicas y sociales, de los cuales, el más relevante para esta investigación, es la gran crisis de la agricultura tradicional y el consecuente trasvase masivo de la población rural hacia los sectores industriales enclavados en los núcleos urbanos.

Este marco se contextualiza con los escenarios donde surgieron los acontecimientos que ponen en crisis los valores de la modernidad; grupos juveniles llevan a cabo movilizaciones que hacen visibles las diferencias generacionales y se revelan ante unas políticas cargadas de tabúes y represión social instauradas desde los gobiernos fascistas. El ejemplo paradigmático de estos hechos son las movilizaciones del llamado Mayo Francés o Mayo del 68, sucesos que tienen también eco en España, donde se vive una serie de acontecimientos que ponen de manifiesto el profundo malestar con el régimen franquista y su falta de libertades. Son discursos que plantean cuestiones como el consumo, la pérdida de la identidad, la manipulación de la cultura, etc., temas que desarrollan filósofos y otros pensadores contraculturales adscritos a la Escuela de Frankfurt como es el caso de Theodor Adorno, Walter Benjamín, Max Horkheimer, Jürgen Habermas o Herbert Marcuse.

En el territorio artístico dirigiremos la investigación hacia las poéticas que establecen conexiones con el objeto de la tesis y suceden cronológicamente de forma paralela a las mismas, es decir comparten contexto social y artístico. La heterogeneidad de estas propuestas, dan cuenta de los distintos niveles en que se desmiembra el discurso modernista y las múltiples líneas de fuga que se abren a la vez. Se inicia un tiempo de reflexión sobre la naturaleza del arte y su relación con la vida cotidiana defendiendo la configuración de una nueva sensibilidad que sea crítica con las grandes narrativas. Para este artista, el arte no es una actividad separada de la vida sino que por el contrario, entiende que está subordinado a toda actividad humana, sirviendo como herramienta para que el individuo acabe con el servilismo capitalista y encuentre la libertad. Se abren caminos que plantean diferentes alternativas y conceptos que juegan con el tiempo y el espacio desde diferentes perspectivas (lo transitorio, lo efímero, la no permanencia). Sus obras son el resultado de un proceso creativo que se identifica con la vivencia, con la acción, generado por la experiencia desde lo cotidiano, lo anecdótico y lo específico a través de la relación con el otro y en el lugar del otro.

1. ÉXODO RURAL EN ESPAÑA. AÑOS 50-60 DEL SIGLO XX

Al terminar la Guerra Civil Española (17 jul. 1936/1 abr. 1939), el pueblo español asume una dura posguerra, marcada por las más de 500.000 vidas perdidas y la destrucción de numerosos recursos económicos. Muestra una población, en su mayoría rural, sumergida en lo peor del tradicionalismo. La organización sociopolítica se encuentra en manos de organizaciones del Movimiento (1), la Iglesia y la Guardia Civil, desde donde se imponen las directrices de un marcado nacional-catolicismo con fuertes rasgos fundamentalistas. “El familismo y el

1. Falange, Sección Femenina, Frente de Juventudes, Hermandades de Labradores y Ganaderos, los sindicatos agrarios oficiales y únicos.

particularismo dominaban en muchos casos el universo ideológico de la población rural, haciendo uso de instituciones típicas de la sociedad tradicional, como el caciquismo y el patronazgo” (Gómez y Luque, 2006, p. 25). Con la restauración de los sistemas de relaciones sociales anteriores a la etapa republicana, la zona rural entrará en un profundo oscurantismo en todos los ámbitos social y cultural.

La población estaba repartida por pequeños pueblos y aldeas, con una escasa red de comunicación y un deficiente sistema de transportes. Las distancias se recorrían a pie, caballería, carro o bicicleta lo que dificultaba el acceso a la capital o a los grandes centros urbanos. Como consecuencia de este relativo aislamiento y por el contexto político y religioso de la época, las relaciones sociales se centran en el entorno local provocando una alta tasa de endogamia. La elección de cónyuge seguía unas pautas muy estrictas condicionadas en un primer momento por la escasa movilidad, que restringía objetivamente las posibilidades de conocer a otras personas, y en segundo lugar por las tradiciones sociales que obligaban a asumir el acto del matrimonio como un pacto entre iguales controlado por la familia. Este último aspecto describe la falta de derechos que tuvo que asumir la mujer, viéndose privada de su autonomía económica y cultural, destinada socialmente al desarrollo del papel de madre y esposa (2). Este marco es especialmente duro para las viudas, madres y hermanas de los vencidos en la guerra, viéndose obligadas a sacar adelante sus casas trabajando con el estigma de sus *mue*rtos *vencidos* durante toda su vida.

La propiedad de la tierra se hallaba en manos de unas pocas familias (3), beneficiadas por leyes como la de Concentración Parcelaria (1952) (Riera, 2018, p. 38), de las que dependía la economía de las comarcas. En general, en el plano laboral, se podía hablar de dos Españas con un grado de fragmentación muy marcado. Por un lado se encontraban los *terrat*enientes, que explotaban sus fincas con mano de obra barata (como consecuencia del exceso de trabajadores por el fenómeno posbélico de *agr*rarización), y por otro los *jornaleros*, entre los que se encontraban, pequeños agricultores con algunas tierras que trabajaban ellos mismos ayudados de la familia. Las penurias y la necesidad de supervivencia provocaban irremisiblemente el abandono de la escuela desde edades muy tempranas para incorporarse al trabajo (4). Salvo los grandes capitales, el resto de las familias prácticamente funcionaban de manera autárquica, sin recurrir a gastos externos, destinando buena parte de la producción a cubrir los gastos de producción de la siguiente cosecha y el autoconsumo familiar.

La agricultura(5), se encuentra en este momento muy atrasada tecnológicamente respecto al resto de los países desarrollados del mundo occidental. La falta de industrialización en estas zonas es palpable, aunque corrieran aires de modernización, el campo se mantenía bajo el “discurso y de la ideología agrarista fundamentalista del primer franquismo, la cual presentaba al mundo rural como la reserva de los valores morales y de las virtudes nacionales, de la raza”. (Gómez y Luque, 2006). La tecnología de la que se disponía era la misma que cien años atrás y la maquinaria agrícola fue una excepción hasta los años sesenta. De este modo el arado romano con el arrastre de animales, mulas, caballos, asnos y bueyes(6), con los que a menudo se compartía el espacio en la casa familiar, eran los útiles disponibles en este entorno.

Cercanos al mundo agrio estaban los oficios relacionados con la explotación de la tierra, maestros artesanos como los herreros, carpinteros, albañiles, esquiladores, toneleros, guarnicioneros, cordeleros, carreteros, alfareros, etc., que se encargaban de crear los aperos y herramientas de trabajo y otros utensilios. El resto de los trabajos se cubrían con las pequeñas industrias familiares en muchos casos panaderos, bodegueros, molineros, etc., y un grupo pequeño de funcionarios, empleados y profesionales que cubrían los puestos más destacados de las zonas rurales, trabajadores y autoridades del ayuntamiento, guardia civil, curas, notarios, jueces y abogados, médicos, practicantes (auxiliares sanitarios) y maestros. A esto habría que sumar el comercio ambulante, que en estos años era bastante habitual.

La estructura rural se verá afectada con el inicio de la modernización técnica, etapa que según Joaquín Riera (2018) se produce gracias al Tratado de Amistad

2. El artículo 11 de la Ley de Educación Primaria (1945) establecía que “la educación primaria femenina preparará especialmente para la vida en el hogar, artesanía e industrias domésticas”. (Marzo y Mayayo, 2015, p. 22).

3. En 1962, año del Primer Censo Agrario, y cuando ya habían abandonado la agricultura más de un millón de personas, había todavía 2.837.240 explotaciones, de las cuales casi el 65% tenían menos de 5 hectáreas, comprendiendo el 7% de la superficie total de las explotaciones, mientras que el 1,8% de éstas, con más de 100 hectáreas, comprendían el 55% de la superficie total. (Gómez y Luque, 2006, p. 29).

4. A mediados de los años sesenta, en pleno desarrollo, la situación educativa del sector rural era todavía muy deficiente. El 14% de los varones cabeza de familia del medio rural carecía de cualquier tipo de estudios (el 29% entre los jornaleros) y el 82% sólo tenía estudios primarios. La interrupción de los estudios tras los primarios ha sido la barrera que ha distinguido tradicionalmente al mundo rural.

5. La población ocupada en la agricultura era muy numerosa y muy diversa, como muestra la Encuesta Agropecuaria de 1956. Sobre una población de casi cinco millones de ocupados en la agricultura, casi dos millones (el 40%) eran obreros del campo, de los cuales, cuatro de cada cinco eran eventuales. Por encima de ellos, otros dos millones de pequeños campesinos familiares (el 42%), que trabajaban personalmente la tierra, con la ayuda de la familia. En la cúspide, menos de 900.000 (el 18%) empresarios con asalariados, grupo que incluía a los agricultores medianos con asalariados y a los grandes empresarios terratenientes. (Gómez y Luque, 2006, p. 28)

6. En 1950 había 460 activos agrarios por tractor. Diez años más tarde, la cifra se había reducido a 195 activos por tractor. En el año 2003, se reduce a 1,2 activos por tractor. En la actualidad casi han desaparecido.

7. También se introduce España en la revolución verde.

y Cooperación hispano-norteamericano de 1953. El acuerdo supuso para España el inicio de la apertura económica y comercial del régimen franquista y un capital de 1.200 millones de dólares destinados a la inversión pública para abastecer de tecnología al sector agrario (7) (p.38). La introducción de maquinaria en las labores agrícolas incrementó la productividad, disminuyendo la necesidad de mano de obra, lo que obligó a los jornaleros a dejar las zonas rurales con destino a la ciudad, en busca de empleo. Se produce lo que fue llamado el fenómeno del éxodo rural que alteró toda la estructura social tradicional, afectando inicialmente a los asalariados, para arrastrar después a la mayoría de los pequeños agricultores, y artesanos, dejando atrás gran parte de los oficios tradicionales.

Esta crisis de empleo en el sector agrario, atrae hacia las ciudades a algo más de dos millones de personas, de los que la mitad eran agricultores y obreros relacionados con el campo. En ese mismo periodo, cuarenta provincias aportaron al conjunto de la emigración casi dos millones de personas (1.960.452), y los municipios de menos de cien habitantes perdieron el treinta por ciento de su población (Gómez y Luque, 2006, p. 28). Este abandono masivo del territorio agrario trajo consigo una crisis que condujo a una muerte progresiva a la vida rural tradicional, paralela a la desintegración de la comunidad como modo de vida integrado (autárquico) y al envejecimiento de la población que aún se mantiene vinculada al campo, lo que se calificó en su momento como “la estampida de la desesperanza” (Gómez y Luque, 2006, p. 30).

Según manifiestan Marzo y Mayayo (2015), el proceso de industrialización acelerada del país provocó el éxodo rural y la redistribución radical de la población. Más de siete millones de personas, el veinte por ciento de la población española abandonaron sus pueblos entre 1960 y 1973 en busca de un empleo, y de estos, más de dos millones se dirigieron hacia Europa, fundamentalmente a Francia, Suiza y Alemania (p. 251). Se diría que esta emigración significó para España la “válvula de seguridad, sin la cual no se hubiera podido dar su fuerte aunque desequilibrado desarrollo económico” (Riera, 2018, p. 28).

La emigración masiva del medio rural español a las zonas industriales, generó la figura del “viajero” solitario, al que hace referencia M. Augé (2000), imagen que refleja la soledad del hombre que abandona el pueblo y su familia en busca de un trabajo en la capital (Figura 1). Cuando llega a la ciudad, se encuentra con unos espacios abstractos a los que debe acoplarse para cumplir sus objetivos, es necesario formar parte de esa gran maquinaria que es el *progreso*. Para ello, el individuo pierde su identidad entre la muchedumbre y desaparece la relación con el otro. No existe una historia en común que compartir como grupo, lo que crea individuos aislados “como si el espacio estuviese atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia más que las noticias del día o de la víspera” (Augé, 2000, p.108).

Figura 1.
Emigrantes españoles en Madrid
preparados para subir a un tren con
destino a Bélgica (Iglesias, 1957).



2. METAMORFOSIS DE LOS VALORES DE LA MODERNIDAD

El individualismo que impuso la vida acelerada de la modernidad, consolida una visión del ser humano y su capacidad de razonar que lo sitúa jerárquicamente por encima de la naturaleza. Una mirada antropocéntrica de dominio que dirige sus intereses hacia un desarrollo tecnológico sin límites, convirtiendo su entorno social y natural en el almacén-vertedero de las actividades humanas. El cuerpo también forma parte de esta idea de naturaleza dependiente y se plantea como algo supeditado a la razón o la cultura, como si fueran cosas diferentes, cuando la realidad es que no puede entenderse la una sin la otra.

Esta idea de emancipación y progreso, es nefasta para la organización de las sociedades, pues se construye ignorando las bases materiales que permiten sostener la vida humana. Según la antropóloga Yayo Herrero (Solidaridad Internacional Andalucía, 2017) los individuos somos seres profundamente “eco-dependientes e interdependientes” que no podemos vivir fuera de la naturaleza porque obtenemos todo lo necesario de ella, pero tampoco podemos vivir al margen de la sociedad porque a lo largo de toda nuestra vida, en ciertos momentos de nuestro ciclo vital, en los que nos encontramos más vulnerables, como son la infancia o la vejez, la discapacidad o la enfermedad; es imposible pensar la vida de un ser humano en solitario. Ésta mirada antropocéntrica tan radical crea “espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente (...) ‘se pone en pose’ y obtiene a partir de la conciencia de esa actitud un placer raro y a veces melancólico” (Augé, 2000, pp. 91-92).

Como respuesta a estos ideales surgen voces que ponen en cuestión todos los dogmas modernistas desde su raíz, plantando la duda sobre la racionalidad del hombre como medio para alcanzar la libertad y la felicidad, críticas que afectaron a los grandes relatos y que llevaron a “la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano (8)” (Lyotard, 2016, p. 36). La unión del liberalismo, el capitalismo y la industrialización, generó una estructura social con desigualdades muy marcadas, especialmente en los territorios rurales. Los empresarios aumentaron los beneficios a costa de la precariedad laboral, con bajas condiciones de seguridad, higiene y unos salarios de miseria. Esta tendencia provocó fuertes tensiones en la sociedad, además de impactar negativamente sobre la cultura tradicional de las zonas donde se situaban los núcleos industriales, dado que la cultura modernista fagocitaba lo propio, lo tradicional, para imponer los sistemas que potenciaban el consumo.

El consumo nunca será una lógica de lo lleno y del demasiado, sino una lógica de la carencia pues ésta está ligada al sistema de producción y de manipulación de los significantes sociales que engendran esa insatisfacción crónica: «El consumo es un mito, es un relato de la sociedad contemporánea sobre ella misma, es la forma en la que nuestra sociedad se habla. [...] Nuestra sociedad se piensa y se habla como sociedad de consumo. Al menos mientras consume, se consume como idea de sociedad de consumo». (Baudrillard, 2011, p. XIV)

Después de la Segunda Guerra Mundial, en Europa “el sistema capitalista se solidificó en grandes burocracias piramidales atadas a la suerte de los Estados-nación” (Laddaga, 2011, p. 132). A partir de 1947 se inicia una oleada de prosperidad gracias a la ayuda financiera estadounidense, destinada a la reconstrucción de los países europeos, por del denominado Plan Marshall (1947-1951). Países como Alemania, Francia, o Gran Bretaña recuperarán sus economías al cabo de diez o quince años. Sin embargo, mientras las democracias europeas experimentaron el milagro económico, España permaneció estancada en el subdesarrollo y la autarquía, subsistiendo a los desastres que produjo la Guerra Civil, hasta finales de los años 50, cuando se pone en marcha el Plan de Estabilización y Liberalización de la economía española. Un programa de modernización basado en la apertura del país a la economía mundial, cuyas primeras medidas, fueron la causa principal del crecimiento económico en la década de los sesenta.

8. El movimiento browniano es el movimiento aleatorio que se observa en las partículas que se hallan en un medio fluido, como resultado de choques contra las moléculas de dicho fluido.

A consecuencia de este proceso de modernización, descendieron considerablemente los pequeños propietarios y las profesiones de tipo manual generando graves trastornos a un sector del que vivía la mitad de la población. El discurso del progreso como único camino hacia la abundancia, la libertad y el bienestar, se convierte en una ideología desmentida. En este sentido, Lyotard (2016) avanza que el dominio de la razón en realidad tiende a eliminar todas las formas de organización para llegar a un flujo múltiple de cambios, de estrategias y políticas personales donde no hay correspondencia entre el sistema y el actor, traducándose en dinámicas que tienden a beneficiar a aquellos que disponen de los recursos más abundantes. “El sí mismo es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca” (Lyotard, 2016, p. 37).

2.1. Fenómeno neorrural

Como alternativa a la crisis social en las zonas urbanas, grupos de jóvenes contestatarios plantean formas alternativas de vida, para escapar de una sociedad cada vez más deshumanizada y despojada de toda lógica humanista. Se recurre a la tradición para poner en marcha el retorno simbólico de lo rural frente a lo urbano, con el reencuentro físico y espiritual del hombre y la naturaleza. Discursos que actúan fuera de la lógica institucional marcados con un fuerte componente ideológico que intentan consolidarse frente a la lógica del sistema capitalista. Se trata de movimientos migratorios que protagonizan un retorno al campo, acción denominada por geógrafos y sociólogos como el fenómeno *neorrural* dentro de las llamadas “migraciones utópicas” (Font, 1988, p. 145). Estos colectivos los forman mayoritariamente jóvenes, procedentes de las zonas urbanas, con una consciencia ecológica frente al uso y abuso de la naturaleza. Fueron proyectos de vida innovadores que rechazan el gran incremento de la tecnología y que se enfrentan a conceptos como trabajo, tierra o capital, con una visión diferente a la habitual, pues su objetivo no se fundamenta en la alta productividad, sino que lo que pretenden es establecer formas alternativas de vida basadas en las tradiciones, en el trabajo comunitario y en el respeto por la naturaleza. Iniciativas que forman parte de un ideario que opera sobre la concepción del individuo en libertad, en todas las facetas de su vida.

Se persigue un cambio de territorialidad, es decir, cubrir una falta de arraigo en la que se ve inmersa la sociedad urbanita, pues “la búsqueda de raíces más allá del tiempo y del espacio es, antes que nada, otra manera de comprender la relación con el mundo” (Maffesoli, 1997, p. 130). La forma de vida y de trabajo en las grandes ciudades y zonas industriales conlleva, a veces, una cierta crisis de identidad, en la medida en que el individuo forma parte indivisible de un todo en el que no se reconoce. En cambio, esta nueva filosofía se dirige hacia un trabajo autónomo, ligado a la tierra o a la artesanía, alejándose del sistema socioeconómico del fordismo, a través de una mayor relación con el entorno y del control del proceso de producción.

Este proceso de recuperación se plantea desde el concepto de *comunidad* como grupo generador de redes sociales que construyen la historia de un territorio a través de experiencias cotidianas compartidas. Para ello es necesario recuperar el *paisaje*, pasar del *espacio* al *lugar* como punto de referencia y área delimitada caracterizado por una estructura particular que lo diferencia del *otro* y aporta el carácter de lo *propio*. Citando al geógrafo Yi Fu Tuan (1979), “el lugar es seguridad y el espacio es libertad: estamos ligados al primero, mientras deseamos el segundo. No hay lugar igual a otro (...) Tiempo y lugar son componentes básicos de un mundo vivo” (p. 2). La tendencia hacia los no lugares ha convertido el entorno urbano en paisajes estándar, lo que De Certeau (2010), denomina “cruzamiento de movibilidades” los cuales a diferencia del lugar, carecen de la estabilidad de un sitio “propio” (p. 129).

Las primeras manifestaciones dentro de este contexto, las protagonizan jóvenes estudiantes urbanos de clase media con ideologías radicalizadas que se organizan en forma de comunas, focalizadas a partir de los años sesenta en Norte

América, especialmente en San Francisco y Nueva York donde surge el fenómeno *hippy* (9). Generalmente son grupos de carácter tribal, con un proyecto de vida utópico, que focalizan su filosofía en la liberación individual. En un principio estos jóvenes eran rechazados por los habitantes de las zonas circundantes, pero a partir de 1967, superada esta primera fase, fueron progresivamente asimilados dentro de un acentuado proceso de comercialización de este fenómeno, “A pesar de todo ello, las comunas sobrevivieron a la muerte de la contracultura y quedaron como reductos de un modelo de organización social” (Font, 1988, p. 151).

Los primeros signos en Europa del fenómeno de *retorno al campo*, surgen en Francia a raíz de la movilización estudiantil del 68. Estos primeros grupos ideológicamente muy radicalizados, se asientan en las áreas geográficas que han sufrido con mayor intensidad la emigración de la etapa desarrollista, localizadas la mayor parte de las veces en zonas montañosas socialmente deprimidas; prácticamente el noventa y cinco por ciento de ellos ya habían desaparecido en 1973. Es a mediados de los setenta cuando se produce la verdadera expansión por todo el territorio europeo, protagonizada por una gran oleada de grupos menos radicales y anti-institucionales, con motivaciones ecologistas, economistas y de refugio. Según constata Joan Nogué i Font (1988) “ya no se trata de ensayar grandes teorías utópicas, ni mucho menos de intentar convencer a nadie de su validez” (p. 152).

En España, el movimiento neorrural aparece en el último tercio del siglo XX, en un contexto cultural, económico, político y social en plena transición hacia la democracia. Las primeras comunidades migratorias que se establecen en el territorio español, comparten la reivindicación de la contracultura americana y los movimientos generados en Europa, en especial el movimiento del mayo del 68 francés. Las comunidades más significativas son Arco Iris, en Areyús de Muns, Barcelona; Casa María, en Herrerías, Santander; Ilícitis, en Elche, etc., junto a otras segregadas en pequeños núcleos rurales por toda la península Ibérica.

Se observan dos etapas: la primera caracterizada por la radicalización política e ideológica de las experiencias comunitarias, acciones difundidas por la revista de inspiración libertaria *Ajoblanco*(10) ; y una segunda etapa, en la que aún estamos inmersos, que se inicia a partir de 1978 y viene simbolizada por la aparición de la revista *Integral* (11), con otros contenidos desapareciendo la sección de Comunas.

9. Según una encuesta del periódico The New York Times en 1971 existían unas 2.000 comunas repartidas por todo el territorio de Estados Unidos, especialmente en las zonas despobladas de los montes de Vermont, de los valles de Virginia, en los bosques de Washington, etc. (Font, 1988, p. 151)

10. *Ajoblanco* fue una revista española mensual que junto a *Star*, *Nueva Lente* y *Ozono*, formaron un grupo de referencia y difusión de la contracultura en España a partir de los años setenta. Se tratan temas como: la lucha obrera, las comunas, el hippismo, el arte conceptual, etc. En 2017 la revista vuelve a los kioscos, siendo clave el "momento post 15-M", con la intención de crear debate y recuperar la pasión en la sociedad.

11. *Integral* es una revista mensual fundada en 1978. Contiene artículos sobre temas de ecologismo, salud y alimentación natural.

3. EL ARTISTA: ABANDERADO DE LAS UTOPIÁS DEL SIGLO XX

A la civilización de los artistas pertenece, como complemento de la celebridad, el mecanismo social que nivela e iguala todo lo que sobresale de algún modo: aquéllos constituyen sólo los modelos de la confección a escala mundial y de la tijeras de la justicia jurídica y económica, con las que se eliminan hasta los últimos flecos. (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 282)

El artista de principios siglo XX aboga por un arte dinámico e impulsivo en oposición a la idea de la progresión lineal y pausada del clasicismo tradicional. Las categorías y los estilos se sustituyen por los movimientos que se suceden de forma atropellada y efímera. Las llamadas vanguardias históricas; “fueron explosivas, expansivas y transgresoras; cada límite era una frontera que había que cruzar, una barrera que había que destrozar, una prohibición que había que quebrantar” (Stangos, 2006, pp. 10-11). Se crea de forma compulsiva, alimentando un arte de consumo y especulación fomentado por el aumento del coleccionismo. El artista se convierte en productor de una mercancía en serie que ha sacrificado todo aquello por lo que “la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 166). En una sociedad alienada de sí misma, el arte se convierte en fetiche y la firma del artista en moneda de cambio para inversores. Ante este caos cultural, voces pertenecientes a la corriente *Teoría Crítica*, denuncian cómo la especulación técnica dirige la industria cultural y el modo en que el arte actúa desde su origen mismo como mercancía, confundiendo con la publicidad, el negocio y la diversión.

El artista se revela a la mercantilización del arte con acciones y manifiestos en los que, entre otras cosas, se reclama la disolución de las artes como institución y la reintegración de lo artístico en la práctica social, discurso que poco a poco pierde su coherencia, pues la propia Academia suaviza la dureza y rigidez normativa. Además, dada la separación que mantiene el artista, entre su producción material y su actuación simbólica, se le permite situarse a una cierta distancia crítica que le coloca en disposición de mantener un discurso tolerado desde los aparatos del poder, por lo que, el discurso antagónico y transgresor del artista va perdiendo fuerza y significado, “se queda muy pronto sin negatividad ‘contra’ la que definirse, sin ‘burguesía a la que apartar’, al contrario, ella se convierte muy pronto en su más entusiasta protectora” (Brea, 2008, p. 7).

Fue Jacques Rancière (2010) quien dijo que la política “consiste en la producción de sujetos que dan voz a los anónimos” y se podría decir que en estos momentos el artista asume esta responsabilidad, aceptando “fijar la relación entre el trabajo de la producción artística del *eso* y el trabajo de la creación política de los *nosotros*, a costa de hacer de ambos un único e idéntico proceso de transformación de las formas de la vida” (pp. 67-68). Llegó el momento de internarse en la esfera del acontecimiento, de la presencia, olvidando la representación pues “no queda nada digno que representar” (Brea, 2008, p. 107). A partir de ahora se consolida un sistema social basado en grandes contradicciones, entrando en una época de negatividad, que contenía en sí misma el germen de su propia crisis cultural.

El artista cambia sus objetivos de contestación, dejando atrás la academia para centrarse en la *industria cultural*, dictador actual de valores y hegemonías en todo el campo de las prácticas culturales. Retoma conceptos apartados como identidad o comunidad, aportando luz al oscurantismo que imponen los fundamentos capitalistas, en una economía de mercado que alienta la sobreproducción sostenida dentro del marco de las llamadas “sociedades de la opulencia” (Brea, 2008, p. 8), sinergias que no se pueden desvincular de las acontecidas en otros ámbitos sociales y políticos que ponen en cuestión la estructura en la que se fundamenta, el mundo del trabajo y los altos niveles de consumo en los que se encuentra sumergida la sociedad.

La intención de las vanguardias de hacer tabula rasa con la historia, de acuerdo con W. Benjamín, no incide solamente en la pobreza de nuestras experiencias privadas, sino en las de toda la humanidad:

Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad, con frecuencia teniendo que dejarla en la casa de empeño por cien veces menos de su valor para que nos adelanten la pequeña moneda de lo «actual». (Benjamin, 1989, p. 173)

W. Benjamín (1989), introduce en su discurso el concepto de *barbarie* y se pregunta “¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de experiencia?” contestándose a sí mismo, “le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar a diestra ni a siniestra” (p. 169). Benjamín defiende la libertad del individuo aun estando en una sociedad industrial y tecnológica, pensamiento que es compartido por otros teóricos románticos de la contracultura, como Marcuse. Ambos creen en la esencia del ser humano, alejándolo de los enajenantes medios de comunicación, confiando en que “el mismo saber, que corroboraba el dominio de la burguesía sobre el proletariado, capacitaría a éste para liberarse de dicho dominio” (Benjamin, 1989, p. 97).

El artista entiende que tiene derecho a participar en la construcción de la sociedad, desafiando la imagen que a lo largo de la historia se ha construido a su alrededor, la cual ha impedido que “cualquier cosa que se hiciera en términos artísticos, o se pensara en el dominio de la sensibilidad estética, podría tener alguna virtualidad de transformación social o política por sí misma” (Claramonte, 2010, p. 10). Estos planteamientos suponen derribar las fronteras del arte, más allá de los modelos autoritarios y estabilizadores, a través de procesos valientes que incorporan la experiencia del artista en contextos vivos. Se trata de maneras y formas de hacer que adquieren propiedades más humanas a través de la desjerarquización radical de los espacios expositivos. El artista se desplaza a los espacios públicos, compartiendo la vida cotidiana de la comunidad dondequiera que ésta tenga lugar, en el paisaje urbano o en el rural, activando todo un contexto relacional que se expande más allá del objeto artístico, del mercado y la alta cultura. Estrategias artísticas más críticas y éticas, cuyas intenciones son las de provocar una profunda reflexión sobre la capacidad del arte para generar conocimiento, además de poner en cuestión los procesos tradicionales para llevar el arte a todos los públicos.

3.1. Tránsito de la representación a la presentación

La realidad sin retoques ni transformación artística. Hoy en día me importa más un ser cualquiera, contando su propia vida en la calle o en un tranvía que todo relato técnico y fallido de un escritor. (Greco, s. f.-b)

Los grandes relatos con los que la modernidad pretendió dar respuesta filosófica y política, fueron reforzados y clasificados por el marxismo, perdiendo su credibilidad entre las fuerzas más activas de la sociedad. Según Maffesoli (1997), al perder la estructura social que lo sostenía “el racionalismo se ha encerrado dentro de una fortaleza vacía. (...) Entonces no hay que sorprenderse cuando la energía creativa busca sus expresiones y manifestaciones en otra parte” (pp. 39-40).

El agotamiento que envuelve a la sociedad, provoca un fenómeno contestatario que se revela ante la negación racionalista, derivado de dos focos muy concretos, la contracultura americana y los movimientos de protesta juveniles generados en Europa, especialmente los de Mayo del 68 en París. Estos movimientos no apuntan hacia las estructuras sociales y políticas pues, entre sus objetivos no figuraba la toma del poder, lo que se busca es iniciar un proceso de liberación del individuo, en el que se acometa una revisión, de carácter moral, que apoye la figura de un ser humano libre ante los sometimientos psicológicos que le impiden desarrollar sus auténticos deseos y necesidades.

Con el propósito de defenderse de la crisis sistémica, las sociedades del capitalismo tardío concentran todas las fuerzas de integración social en los sitios donde es más probable que estallen conflictos estructurales, como medio más eficaz para mantenerlos en estado latente al mismo tiempo satisfacen así las demandas de los partidos obreros reformistas. (Habermas, 1998, p. 75)

Es un momento de nacimiento y desarrollo en el que el arte se convirtió en un laboratorio de activación política y cultural, desde donde se impone “la necesidad de reescribir nuevas narrativas a la luz de los inherentes desafíos del arte global” (Guasch, 2016, p. 159). El abandono de los grandes relatos, dan paso a fenómenos que conceden a la pasión y a los sentimientos un lugar destacado en la sociedad. El renacer de lo pasional aporta significado a las inquietudes innovadoras; no hay ningún ámbito social que no se contamine por el ambiente afectivo del momento. Lo sensible se impone como elemento central del conocimiento, jugando un papel principal en la construcción de este nuevo escenario en el que se representa la realidad social, poniéndose en valor, lo que Maffesoli (1997) llama “la experiencia sensible espontánea” (p. 269) por medio de los estados emocionales y pasionales que los artistas ponen en juego a través de los sentidos.

Sin abandonar por completo la inercia tecnológica y consumista del momento, por el pop y ciertos planteamientos neoconstructivistas, los nuevos comportamientos y procesos creativos renuncian a la función fetichista del arte. Se recuperan y consolidan propuestas de los años veinte, como los ambientes, pertenecientes a tendencias neodadaístas y neosurrealistas que se oponen a la estética de la mercancía y del intercambio que desarrolla el capitalismo. Sobre este tema Simón Marchán (2012) expone, que se dan “*dos alternativas iniciales: mientras unos movimientos profundizan en la renovación sintáctico-formal* –de un modo con frecuencia unidimensional-, *otros articulan las dimensiones semánticas y pragmáticas*, dedicando menor atención a la sintáctica de las formas” (p. 5). Ambas propuestas abandonan la estética institucional, alejándose tanto de los planteamientos de la abstracción como de lo establecido por la representación tradicional.

Las nuevas poéticas sustituyen a las iconografías tradicionales siguiendo una inercia de ruptura que pronto desborda los límites del objeto. Aumentan los espacios de acción con nuevos acontecimientos como fueron los happenings, el fluxus y todo tipo de acciones colectivas e individuales. Estos modos de hacer se incorporan a contextos de denuncia política, movimientos sociales de contracultura y organizaciones de artistas e intelectuales, como la Internacional Situacionista. Se generaron medios alternativos más populares, como grafitis y carteles (12) (Figura 2), para hacer efectivos los ideales revolucionarios en las calles de la mayoría de las ciudades europeas. El arte se acerca al individuo e incorpora valores sociales que dan lugar a un arte anónimo y colectivo apartando los planteamientos que lo alejan de la vida cotidiana. Ideas de base en el discurso que manifestaba Guy Debord, sin duda uno de los personajes más influyentes en la revuelta de París del 68, para el que la vida en sí debía de ser un arte y sólo así el individuo podría acabar con la servidumbre de la vida capitalista y encontrar la libertad.

El arte, que fue este lenguaje común de la inacción social, en cuanto se constituyó como arte independiente en el sentido moderno, separándose de su primitivo sentido religioso, y convirtiéndose en producción individual de obras separadas, conoció, como caso particular, el movimiento que domina la historia del conjunto de la cultura separada. Su afirmación independiente es el comienzo de su disolución. (Debord, 2013, p. 154)

Los sesenta en España, a pesar de los desequilibrios internos, también son años de inestabilidad social. Muchos obreros se incorporan a una nueva clase de trabajadores cualificados, con empleo fijo, en un sistema de relaciones laborales que hace difícil su despido. Estos cambios, influirán en la estructura social, incrementando considerablemente el crecimiento de la clase media, protagonista de muchas de las huelgas y conflictos de la década. A estas acciones de disidencia protagonizadas por el movi-

12. Los carteles fueron realizados de forma anónima y colectiva en el Taller Popular de la Escuela de Bellas Artes, en la Escuela de Artes Decorativas, en las distintas Facultades o en las agrupaciones de barrio, todas ocupadas por profesores, estudiantes y trabajadores. Sólo los talleres de la Escuela de Bellas Artes editaron alrededor de 500.000 carteles con unos 400 motivos diferentes, realizados con técnicas básicas de gráfica: serigrafía, litografía y estarcido. Se diseñaban e imprimían a toda prisa, recuperando el sentido urgente e inmediato de los carteles políticos de los grandes conflictos de principios del siglo XX. (Sancho, 2014)



Figura 2.
Taller Popular. París (1968).

miento obrero, Marzo y Mayayo (2015), suman las relacionadas con la creciente movilización universitaria, producto del acceso masivo de los hijos de las clases medias a la educación superior, saliendo a la luz movimientos autónomos, grupos antifranquistas, que protagonizarán fuertes enfrentamientos con la institución. A esto añaden, el proceso común de construcción de los partidos políticos clandestinos, que se inicia a partir del encuentro en Múnich de 1962. Habría que mencionar igualmente la ruptura del apoyo al Régimen, hasta ahora incondicional, por parte de la Iglesia (por influencia del Concilio Vaticano II) y el resurgir en estos años de los nacionalismos catalán y vasco (Marzo y Mayayo, 2015, pp. 252-253).

Toda esta actividad contraria al Régimen Franquista, alimentada de un clima de disidencia intelectual cada vez más visible, en España provocó que algunos sectores artísticos emprendieran nuevas prácticas, con la intención de hacer propuestas que no fueran un reflejo pasivo ni evasivo de la realidad del momento. Son numerosos los creadores que tras abandonar la postura de neutralidad ideológica a la que se acogieron después de la Guerra Civil Española, colaboran con organizaciones antifranquistas en su política de resistencia, poniendo en práctica diferentes vías de actuación como protesta a los planteamientos del estado franquista. Estas acciones consistían fundamentalmente en renunciar a participar en las exposiciones oficiales; también organizan actos clandestinos y exposiciones de resistencia en otros países como Francia o Italia. De estas exposiciones, cabría destacar la Muestra -España libre-, organizada por el crítico comunista Giulio Carlo Argan, en la que se exhibieron obras de Picasso, Oscar Domínguez, Julio González y de una gran colección de artistas contemporáneos en los que se encuentran renombrados nombres del informalismo, Canogar, Tápies, Millares, etc., de la abstracción analítica, Oteiza, Sempere, Equipo 57 así como de la figuración realista, Estampa Popular, Equipo Crónica o exiliados como Arroyo y Clavé (Marzo y Mayayo, 2015, p. 255).

En esta etapa “El papel de las artes fue fundamental para generar referentes alternativos a los de la dictadura. Eran un importante agente de cohesión para los antifranquistas ya que contribuían a construir una identidad y un marco cultural propios” (Bonet et al., 2010, p. 158). La mayoría de los artistas e intelectuales que quisieron vincular su obra con la realidad social, confluyeron en Estampa Popular. Se trató de una iniciativa independiente que surge a través de figuras como la de José García Ortega, quien escribe en 1957 el Manifiesto del Realismo, con motivo de una exposición suya en Madrid, titulada *Teoría realista sobre el hombre como ser social*. Ortega defiende que el arte “no es un reflejo pasivo de la realidad, ni una evasión ante ella, sino una realidad interpretada, enjuiciada por el artista y aprovechada hacia una mejor comprensión de la vida y del hombre como ser social” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 261). Pasados dos años, en 1959,

Ortega junto a Ricardo Zamorano, Luis Garrido, Antonio Valdevieso, Javier Calvo, entre otros, fundan lo que será el primer grupo de Estampa Popular en Madrid, del que emanarían después grupos independientes en Sevilla (Figuras 4-5), Córdoba, el País Vasco, Valencia y Cataluña.

En Estampa Popular no había normas ni límites, bastaba con compartir una actitud crítica hacia el Régimen, a lo que se sumaba todo tipo de propuestas. Esta “ambigüedad y lo diverso de las imágenes, se resolvía al crear contextos de significación que aprovechaban las posibilidades de los márgenes del sistema” (Bonet et al., 2010, p. 159). El objetivo principal de estos artistas era desplazar al arte del lugar que le había asignado la dictadura y para esto se hacía necesario el desbordamiento de los límites históricos, sumando esfuerzos para que su áurea llegase a la mayor cantidad de público posible.

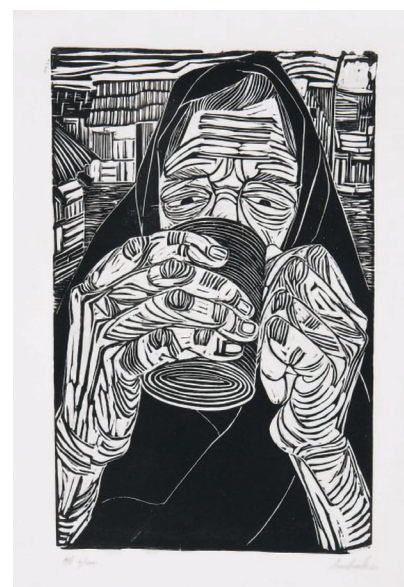
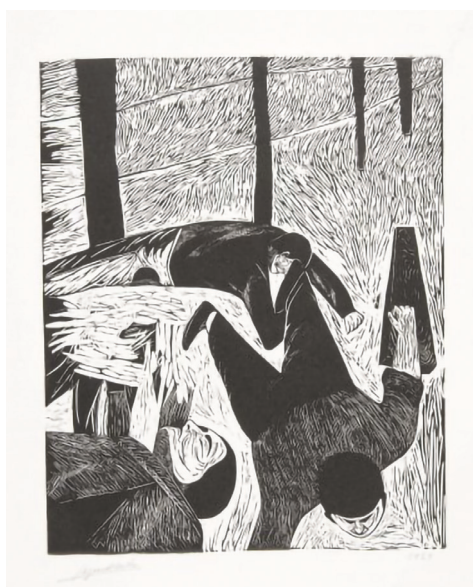
Se aprecia un interés común por recuperar el carácter popular (entendido en su vinculación con lo rural), que se evidencia con la temática de las obras. Las exposiciones las realizan en centros culturales o bares, con montajes sencillos, sin marcos para abaratar costes y ser coherentes con el carácter popular. Utilizan técnicas como el grabado en relieve, que argumentaba la fuerza y el mensaje de la obra, además de garantizar rapidez en la ejecución, posibilidad de difusión y el abaratamiento de las piezas. A consecuencia de la constante amenaza de los censores, Estampa Popular se significa por una iconografía basada en escenas cotidianas, en su mayoría de carácter rural, de corte simbólico para así disfrazar, bajo la protección de la metáfora, las duras críticas a la dictadura.

Figura 3.
Exposición de Grabados *Estampa Popular* en la Biblioteca Municipal de Manzanares (1960).



Figura 4.
Sin título (Grupo de Sevilla),
(Castro, 1959).

Figura 5.
Abuela con jarrilla de lata
(Grupo de Sevilla),
(Cuadrado, 1960).



Sin embargo, el público que acudió a las exposiciones no cumplieron las expectativas, lejos de formar parte de una mayoría social popular, eran mayoritariamente hombres jóvenes, o de media edad, de nivel cultural alto y mayoritariamente extranjeros (Figuras 3 y 4).

En este nuevo paradigma tienen un papel muy importante ciertas revistas de pensamiento y cultura como: *Revista de Occidente*, *Cuadernos para el diálogo* o *Triunfo*, medio por el que “rastrear el eco que tendría en España la cultura alternativa del 68” (Marzo y Mayayo, 2015, pp. 252-253). La tradición marxista empieza a ser más accesible, dibujándose una cartografía cultural distinta en la que tienen mucho que ver los pensadores de la Escuela de Frankfurt. Teóricos como Marcuse (13) (1987) señalan la falta de una cultura propia en la clase dirigente del momento, desde que dejaron de practicar la cultura burguesa heredada. “En la actualidad la cultura clásica resulta anacrónica y se encuentra en un estado de descomposición, no por las proclamas de protesta de la revolución cultural o de la rebelión estudiantil, sino por no cubrir las demandas que una sociedad dinámica capitalista, necesita para su supervivencia y crecimiento” (Marcuse, 1987, p. 96).

Estas proclamas afectaron en mayor o menor medida a todas las sociedades del capitalismo avanzado, que disfrutaban las ventajas de una fase de crecimiento económico sostenido en virtud de la cual, los ciudadanos, o al menos una mayoría significativa de ellos, alcanzaban niveles de consumo sin precedentes, profesando una fe ciega a esta perspectiva de desarrollo económico. Sin embargo, según M. Maffesoli (1997), lo que realmente se está fraguando, como revulsivo a esta economía de mercado, es la sucesión de una “ética de las situaciones” (p. 13). Se ponderan los afectos que dan sentido y sitúan al ser humano en la pasión, la emoción y en la palabra. Es el comienzo de una nueva concepción de las relaciones entre los individuos y su entorno, rechazando los paisajes estandarizados, insensibles, producto de una cultura de masas que ha destrozado su especificidad “el capitalismo no está acabado, pero ya no sabe cómo legitimarse. Ya no hay quien se crea aquella justificación de que «Todos se enriquecerán»” (Lyotard, 1992, p. 2).

Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos son los paisajes no humanos de la naturaleza. «Está pasando un minuto del mundo», no lo conservaremos sin «volvernos él mismo», dice Cézanne... (Deleuze y Guattari, 1997, p. 170)

Estas corrientes dan paso a procesos artísticos que fomentan la hibridación de géneros y disciplinas que rechazan el objeto artístico tradicional y apuestan por un arte público o efímero que sea difícilmente asimilable por la industria cultural. Se abren senderos alternativos, abogando por la expansión de los espacios de representación, los cuales pueden ser analizados según la opinión de Marchán (2012), bajo los parámetros de la “*desestetización de lo estético* (...) una recuperación teórica y práctica de aspectos extra-artísticos, incluidos los antropológicos o sociológicos”. Un nuevo horizonte creativo, al que Marchán engloba dentro del cambio social de la “*nueva sensibilidad*” (p. 237), y que cuestionan a los postulados modernistas. Teorías posmodernas que se sitúan, según Guasch (2016), entre “lo real e imaginario” en un espacio al que Edward Soja denomina “espacio vivido” donde se desarrollan las “prácticas sociales y espaciales e incorpora el mundo de experiencias, emociones y elecciones políticas (...) el espacio de los habitantes y usuarios, y a la vez contiene simultáneamente los otros espacios tanto reales como imaginarios” (pp. 162-163).

13. Marcuse pertenece al movimiento de la *Nueva Sensibilidad* que según Marchán (2012), “ha sido un reflejo más o menos explícito de la ideología ambiental subyacente, de la transición, propia del movimiento estudiantil y en menor medida del campo artístico, de Marx a Fourier, de Marx a Breton o la más contemporánea de “Max a Marcuse”. Precisamente, este último ha sido el intérprete teórico más acertado de esta nueva sensibilidad que ha pretendido aliar la revolución con la utopía estética, recordando la propuesta inicial del surrealismo. Esta tendencia culminó a finales de los años sesenta”. (p. 237)

3.2. Realismo español

El realismo vuelve a poner el arte sobre su base, al igual que la filosofía de Marx pretende volcar las jerarquías establecidas y hacer que el cielo baje a la tierra. El artista instala en la práctica artística (...) [el] Cuestionamiento de la credibilidad otorgada al arte por el arte y preeminencia de un arte arrancado al idealismo, dedicado por completo al hombre “real”, cuya autentica vida está abajo y cuyas preocupaciones son de orden concreto. (Ardenne, 2006, p. 18)

Figura 6.
Tomelloso, Ciudad Real (Masats, 1990).



Hablamos de los años sesenta como punto de inflexión en la evolución del arte y las políticas artísticas en el contexto de la dictadura española, pero también lo es en el campo de las vanguardias experimentales; el inconformismo de algunos artistas con las propuestas del régimen, acrecienta el compromiso político del artista español y deriva hacia una actitud ácrata e irreverente que va más allá de las categorías estéticas. La preocupación de estos artistas se centra en ofrecer formas diferentes de comprensión de la realidad, no a la manera del hiperrealismo naturalista académico, sino en forma de fragmentos que muestren lo que acontece en el momento. Desde una perspectiva táctica y creativa se recupera la experiencia como valor implícito, lo que conlleva la revalorización del sujeto y su entorno. El artista revisa los objetivos que sustentan su obra, incorporando las sensibilidades del colectivo con el que interacciona, de forma individual o como parte de un grupo afín; uniendo lo formal a ideas movilizadoras de “mitos encarnados” (Maffesoli, 1997, p. 269) que activan lo social.

La obsesión por la realidad, también formará parte de los intereses de la fotografía, que al igual que la pintura y la escultura, comenzará a tomar conciencia de algunas de las prácticas artísticas de preguerra, rescatando parte de los temas protagonistas de la renovación estilística y formal de la fotografía española de esa etapa. En 1957 un grupo de fotógrafos descontentos con las categorías académicas que potenciaban los certámenes de fotografía, crean La Palangana, que conformará la Escuela Fotográfica de Madrid con Francisco Ontañón, Joaquín Rubio, Leonardo Cantero, Francisco Gómez y Ramón Masats entre otros (Figura 6). Se trataba de un grupo que “coincidían en una mayor conciencia del valor de las imágenes por sí mismas, como huella de la realidad. Se propusieron una fotografía realista y de carácter humano que, de alguna manera, conectaba con intereses similares en otros países europeos” (Marzo y Mayo, 2015, p. 231).

Durante estos años algunos artistas se colocan en espacios híbridos entre el arte y la vida. La intención de que lo popular forme parte del arte, frente a la autoridad, el poder y las estructuras institucionales, se convierte en una posición de resistencia ante la maquinaria capitalista. Estas experiencias acercan al artista a zonas rurales, ajenas al mundo establecido del arte, donde encuentran una experiencia artística más viva, real; un lugar cargado de vivencias individuales y colectivas con un alto potencial simbólico con el que se relacionan y les permite compartir una serie de acciones artísticas. Este fue el propósito del autor argentino Alberto Greco cuando se desplazó al pueblo de Piedralaves (Ávila). El trabajo de Greco “a pesar de una consciente precariedad, (...) está marcado por una fuerte pulsión anti-institucional que le llevará a escapar de cualquier encuadramiento” (Bonet et al., 2010, p. 172). A pesar de su breve carrera, este artista alterna distintos campos creativos como la literatura, poesía, pintura, dibujo, etc. y además, como muchos de sus contemporáneos, evoluciona desde el informalismo hacia prácticas con cierto tinte neodadaísta, incorporando elementos próximos al happening y a los Nuevos Realismos con los que tuvo contacto en 1962 en París.

Ese mismo año, Greco se autoproclamó fundador del movimiento unipersonal, el Vivo-Dito o Arte-Vivo, a través de su Manifiesto (Greco, 1962), en el que expresa su posición artística:

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conservaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. ARTE VIVO, movimiento DITO. Alberto Greco 24 de julio de 1962- hora 11,30. (Greco, s.f.-a)

En su primera muestra de *arte vivo*, en la galería Creuze-Messine de París, Greco provoca un gran escándalo al exponer su obra en *Curatela Manes y 30 Argentinos de la Nueva Generación* (1962) formada por treinta ratas bautizadas con los nombres de artistas argentinos, muestra del resentimiento que procesaba hacia las organizaciones artísticas argentinas que dejó atrás. En 1963 se traslada a Madrid, donde en poco tiempo se convierte en una figura fundamental, introduciendo nuevas formas de participación. Sin embargo, la precariedad de su estancia en Madrid le obliga a pasar grandes períodos en Piedralaves (Ávila), un pueblo típico de Castilla, donde profundiza en su investigación sobre el arte vivo. En este ambiente rural encuentra un espacio muy fértil para desplegar toda su creatividad, según cuenta el mismo Greco, en una de sus cartas a su amigo Estrada; lo describe como un lugar “repleto de recursos para el arte vivo, libre de modas y modalismos. “¡Por fin! El paraíso, estoy FELICHE, por fin feliz”... “Es la primera vez que grito en colores. Estoy lleno de ideas y con el bolsillo paralítico” (Greco, s. f.-b).

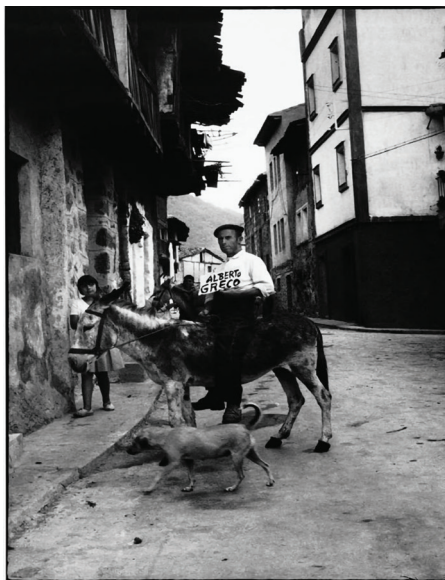
Greco se incorporó a la vida socio-cultural del pueblo, organizando exposiciones y prácticas performativas en la calle con niños. Para él todos los elementos del pueblo, los animales, la arquitectura o sus gentes significaban un material de primera calidad para crear su obra, por medio de su firma. La acción de “Firmar” para el Greco, afirma Bonet (2010), significaba salir a la calle con una tiza y un fotógrafo y parar a la gente señalándola con el dedo. “Greco plantea así una perturbación violenta en una realidad inmediata y cotidiana, con un propósito de comunicación directa con el tiempo del arte y su contexto” (pp. 176-177).

Durante su estancia en Piedralaves Greco realiza su obra más representativa, una guía fundamental para entender todo su trabajo: *el Gran Manifiesto-Rollo Arte Vivo-Dito* (Greco, 1963) (Figura 7). Se trata de un rollo de papel de 300 m por 10 cm, en el que mezcla escritura e imagen, un collage de fotos y anotaciones que componen un género

Figura 7.
Gran Manifiesto-Rollo Arte Vivo-Dito
(Greco, 1963).



Figuras 8-9.
Vivo-Dito, registro de acción de Alberto Greco en Piedralaves, (Santamaría, 1963). Serie de 30 piezas, firmadas y numeradas en lápiz en el reverso. Impresión en gelatina de plata. Medida aproximada de cada una 30 cm. x 24 cm.



en sí mismo, muy relacionado con la pintura serial que practicaban los situacionistas en Francia en esa misma época. *El Gran Rollo* es una instantánea de “escritos convulsivos de su estado vital y sus problemas físicos” (Bonet et al., 2010, p. 179), una suerte de acontecimientos compartidos con las gentes del pueblo llevados al papel por medio de dibujos, cartas, anécdotas, trozos de conversación chismes, etc. “Fragmentos de vida que dan forma a una composición agresiva y libre, azarosa y caótica, pero de una gran intensidad plástica y poética” (Bonet et al., 2010, p. 179). La obra de Greco recupera la relación arte-vida y “reivindica la actitud vital del artista en la significación de la obra de arte, concebida como proceso, cuyo planteamiento radical anticipa los desarrollos artísticos que darán lugar a un cambio de paradigma en los años siguientes” (MNCARS, s. f.).

Las acciones que realizó Alberto Greco en Piedralaves, fueron registradas por la fotógrafa Monserrat Santamaría (Figuras 8-9) y revelan la colaboración de todo el pueblo en las acciones del artista.

Como consecuencia de las particulares condiciones políticas en las que se encuentra España, son muchos los artistas que como Alberto Greco, perciben que la única manera de evitar la instrumentalización del acto creativo es recuperando la subjetividad como una realidad viva, “apostando por formas difícilmente asimilables (al menos en un principio) por el mercado galerístico” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 316). Son casos aislados que sitúan su práctica en lugares que se encuentran fuera del contexto ortodoxo de la modernidad. Un arte experimental que representa la excepción en el ámbito general de la sociedad española en la segunda mitad de los años sesenta. Está formado por pequeños grupos de poesía, bautizados como la “vanguardia de papel”, y de música experimental que realizan acciones difícilmente asimilable “a las directrices ideológicas de esa otra ‘institución’, de influencia creciente y voluntad hegemónica en la articulación de una cultura antagonista al régimen, como era el PCE, el PSUC y las distintas banderas sindicalistas” (Alberro et al., 2011, pp. 57-58).

Uno de los casos más sobresalientes, dentro de este proceso de experimentación artística, es el de Zaj. Se trata de un grupo español de naturaleza performativa y vinculado con la corriente Fluxus internacional. El grupo se forjó en 1958 cuando dos jóvenes músicos, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, conocen a Jonh Cage en el IX Festival de Nueva Música de Darmstadt. Hasta ese momento su recorrido en el campo de la música se había limitado a lo meramente instrumental, sin embargo, conocer la obra de Cage les descubre una visión transdisciplinar que será transcendental para el futuro de las prácticas artísticas. Inician un proceso de interpretación o performance de las piezas, renunciando al postulado tradicional según el cual el objetivo y resultado de la actividad creativa debía ser la confección de una obra acabada en sí misma. Unos años más tarde, en 1964, Hidalgo y Marchetti, junto a Ramón Barce, fundan Zaj, un espacio abierto por el que pasarán artistas tan significativos del arte contem-

poráneo como Esther Ferrer, Tomás Marco, José Cortés, Manolo Millares, José Luis Castillejo, Ignacio Yraola, Alain Arias-Misson entre otros. Marchetti resumiría el espíritu Zaj con la frase, “zaj es como un bar, la gente entra, sale se toma una copa y deja una propina” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 322). La época más interesante de Zaj transcurre entre 1964 y 1973, fase marcada por una gran actividad de conciertos o *etcéteras*, como los denominaba Juan Hidalgo; la escritura y el arte postal o *mail-art*, era el medio por el que se informaba de los actos del grupo.

Su primer acto público se llevó a cabo en Madrid (19 de noviembre de 1964) en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo, uno de los escenarios predominantes, junto a facultades y cualquier otro lugar que estuviera fuera del rígido circuito oficial. Las conciertos de esta “microescena vanguardista” (Alberro et al., 2011, p. 58), son una sucesión de breves acciones que se alejan de la idea tradicional. Se trata de fragmentos repletos de cotidianidad fuera de contexto que se ofrecen al público a través de frases escritas, silencios, gestos y exhibición de objetos. Según José Antonio Sarmiento:

Un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia zaj, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo) y Durruti (el amigo de los amigos). Al que habría que sumarle Marinetti (el olvidado). (Marzo y Mayayo, 2015, p. 322)

En Zaj se comparte la idea del arte como un acto social colectivo y representan un claro desafío al uso de conceptos habituales como concierto y público, llevados al extremo en ciertos eventos como un *viaje musical* al pueblo de Almorox (14). Según Henar Rivière Ríos (2011), la representación fuera de las salas dedicadas habitualmente a los actos musicales, cambiándolas por espacios públicos, “paradójicamente suponía convertir el hacer artístico en una suerte de práctica privada que, abriéndose al bullicio de lo cotidiano, tendía a disolverse en él” (p. 429).

14. En esta ocasión, la obra incluye la mezcla y confusión entre el público y, sobre todo, entre los *objetos* y los *intérpretes*, en tanto que éstos pueden ser tanto los *ejecutantes* como los *ejecutados*.

Esta dinámica de grupos, típica de la vanguardias, representa un arte intimista y personal lejos de las nuevas tecnologías y la excesiva modernidad, una tendencia que busca lo auténtico y verdadero en las relaciones cotidianas mediante un proceso de desculturización de la imagen. En su momento, estas nuevas derivas artísticas, no recibieron mucha atención por parte de la crítica, sin embargo, según expone Marzo y Mayayo (2015), sí que estuvieron bajo el ojo de la sospecha, por considerar que antepusieron la experimentación estética a la denuncia política. Desde ese momento se inicia una quiebra dentro de la estética que cultivaba el realismo únicamente como crítica política antifranquista, tema que monopolizó gran parte del debate del arte en los años sesenta (p. 316). La fracción rupturista pone en marcha una serie de experiencias que abren un hueco en las prácticas experimentales dentro de la genealogía del arte español contemporáneo, que le aportará cierta visibilidad internacional.

En la España de los años setenta se siente una relativa normalización cultural; son los años del boom de las galerías, se editan nuevas revistas de arte y tienen lugar importantes acontecimientos de arte experimental, como los *Encuentros de Pamplona* en 1972, donde se dan cita 348 artistas de vanguardia nacional e internacional del arte experimental, colocando a España en el circuito artístico junto al Festival de Spoleto, la Documenta 5 de Kassel y la XXXVI Bienal de Venecia. A diferencia de otros eventos similares, la financiación la asumió la familia Huarte y el grupo ALEA (Centro de creación y divulgación de música contemporánea). Díaz Cuyás (2004) explica que realmente no había ningún motivo para celebrar los Encuentros, que se realizaron exclusivamente por la voluntad y la financiación particular de los Huarte, lo que puede interpretarse de buena voluntad por parte de los patrocinadores, o bien, según interpretaron algunos sectores en aquel momento, como un ejemplo de la “voluntad de la clase dominante” (p. 40).

Este acontecimiento, Díaz Cuyás (2004) lo califica como “fenómeno de carnavalización” porque aquello “fue la mascarada colectiva, explosiva y festiva con la que se recibió en nuestro país el arte de las últimas vanguardias” Sin embargo, “Ya sabemos lo que una mascarada tiene de liberador, pero también lo peligroso que resulta el enmascaramiento de las identidades o de los valores” (p.19).

Aquello no solo fue una fiesta (o una pesadilla, según algunos) sino un inesperado ejercicio de travestismo (semántico), un imprevisto e imprevisible juego de máscaras y disfraces que rompió con la vida corriente y “normal” de la austera y enlutada cultura española del tardofranquismo. Un carnaval que incluye en la escena a todos los actores: a los que fueron y a los que no quisieron ir, y a los que, yendo, estaban a favor o en contra; incluso a los que no estaban invitados a la fiesta pero participaron en ella, como la extrema derecha, los etarras, la Iglesia vasca, el PCE, los censores...(Díaz y Pardo, 2004, p. 19)

Con el paso del tiempo, las opiniones sobre lo que significaron los Encuentros de Pamplona son contradictorias, reflejo de lo que implicaba organizar un festival de este tipo en un país sujeto a un régimen político como el de la época. Según las diferentes voces que recogen los Encuentros se puede interpretar como un acto de liberación y expresión de la cultura no oficial, al tiempo que como una reivindicación colectiva contra la jerarquía de valores por parte de un público entusiasta y participativo; (15) aunque también se ve como una “reproducción invertida de lo oficial que actúa como válvula de escape y que, en última instancia, sirve para consolidar la jerarquía de los valores vigentes” (Díaz y Pardo, 2004, p. 19). La tensión estuvo presente en la mayoría de los actos programados, respirándose un ambiente de inquietud y preocupación, sin embargo hay que destacar que esta celebración artística, posiblemente fue uno de los actos más importantes en la historia del arte español.

Según los directores del evento, Luis de Pablo y José Luis Alexanco, la idea no surge con la finalidad de vender o promocionar obras de arte. Son los propios artistas los que toman la ciudad y llevan sus propuestas performativas a los espacios públicos; las plazas y las calles, lugares simbólicos y festivos de reunión y tradición popular, se convierten en un acontecimiento colectivo con la intención de acercar el arte a un público que se encontraba perdido y desconcertado que no entendía nada de lo que estaba sucediendo allí. El desconcierto fue la característica que reinó en ambos lados de los eventos, artistas y público, al verse envueltos en una suerte de sucesos como la retirada de obras, escritos de protesta, coloquios reivindicativos, presencia policial, comunicados de ETA, etc. La mayoría de los actos programados se convocaron dentro de la obra *Cúpulas Neumáticas* (De Prada, 1972), del arquitecto José Miguel de Prada, convirtiéndose en un símbolo de estos Encuentros.

A partir de los Encuentros de Pamplona son habituales las relaciones e intercambios entre artistas españoles y reconocidas figuras del arte internacional en materia plástica y musical. Uno de estos encuentros fue organizado por Simón Marchán en Madrid y Barcelona con el título, *Nuevos comportamientos artísticos* (1974), donde intervinieron artistas europeos como Mario Merz, Stuart Brisley, Wolf Vostell o Timm Ulrichs. En estos intercambios se producía, por parte de algunos de estos artistas, una gran empatía con la cultura española llegando en algunos casos a trasladar su residencia a España. Como ejemplo tenemos el caso del artista alemán multidisciplinar Wolf Vostell (16), que decide trasladarse con su familia al pueblo extremeño de Malpartida, en Cáceres, en 1974. Allí conoce el paraje de Los Barruecos, al que declaró “obra de arte” y donde fundó un museo de arte contemporáneo al aire libre. Un museo vivo, en continuo cambio, inspiración del fluxus y land-art que integrará en una perfecta combinación de arte y naturaleza, propiciando la difusión de actitudes y dispositivos artísticos ajenos y desconocidos en las zonas rurales. Será en julio de 1976 cuando se inaugure oficialmente el actual CC-MVM (Museo Vostell Malpartida en Cáceres).

Al principio la presencia del artista en el pueblo resultaba para los vecinos algo exótico e incomprensible, sin embargo, siempre respetaron su trabajo e incluso colaboraron en algunas de sus icónicas obras (Figuras 10-11). María Pérez, en su documental *Malpartida Fluxus Village* (17) (Pérez, 2015), recuerda esta peculiar simbiosis con testimonios del artista, los vecinos, su viuda y amigos relacionados con el arte. Estos testimonios relacionan la obra de Vostell directamente con la obras creadas por la naturaleza, según describe el propio artista:

15. Las prácticas que se plantearon en el espacio público consistían en: pintura de calles, acciones poéticas o instalaciones urbanas, como por ejemplo las Estructuras tubulares del artista Isidoro Valcárcel Medina.

16. Wolf Vostell es pintor, escultor, videoartista y principal exponente del happening además de estar vinculado al movimiento Fluxus.

17. El documental *Malpartida Fluxus Village*, de María Pérez, es un homenaje a Vostell con testimonios de los vecinos, su viuda y artistas amigos. Documenta los happenings que realizaron en el pueblo en 2012. La película que recibió el premio del público al mejor largometraje en el festival Alcances de Cádiz y tuvo siete nominaciones para los Premios Goya 2015 fue estrenada 27/11/2015 en la Cineteca Madrid.



Lo que quiero es introducir en el arte moderno del siglo XX algún elemento del comportamiento prehistórico para confrontarlo con el clima, la fuerza de la naturaleza y con un paisaje primitivo. Y en una población que no es una sociedad agotada, en el sentido político y social; sino una sociedad primitiva que puede subsistir con pocos medios en el siglo XX. (...) En el fondo es como si viviésemos en África o en una calle de París o incluso en Giesebrechtstraße en Berlín. La particularidad en España es la tolerancia tan grande que tiene la gente con nosotros, incluso con mis obras y con el museo que he fundado aquí. Esto no significa que la gente entienda mejor mis cosas que en Centroeuropa, pero las tolera mejor (18) (Pérez, 2015).

Figuras 10-11.
Malpartida Fluxus Village,
(Pérez, 2015).

18. Texto transcrito del video de María Pérez (Pérez, 2015).

4. REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO ARTÍSTICO Y LA ENERGÍA DE LOS MATERIALES

La potencia estética de sentir, si bien iguala en derecho a las otras potencias de pensar filosóficamente, de conocer científicamente, de actuar políticamente, nos parece que ha pasado a ocupar una posición de privilegio en el seno de los agenciamientos colectivos de enunciación de nuestra época. (Guattari, 2008, p. 77)

A mediados del siglo pasado, el artista inicia una tendencia que desencadena una nueva forma de entender y hacer arte, desarrollando un nuevo concepto del tiempo y el espacio. Esta tendencia demandará “una naturalización de la práctica artística, que cada vez querrá aproximarse más a la vida real y menos a las convenciones culturales” (Hernández, 2010). Poner en marcha este pensamiento de renovación y recuperación de lo real, plantea una redefinición de la práctica estética, romper con las leyes del espacio expositivo y desplazarse al paisaje de lo cotidiano.

En la opinión de Reinaldo Laddaga (2011) el artista pierde cierto interés por construir, sin embargo, comienza a participar en la formación de nuevas “ecologías culturales” (p. 9) que se aplican en contextos no relacionados con la alta cultura, como ocurre en el espacio público, los entornos rurales, desiertos, áreas industriales, etc., así como tantos otros espacios periféricos y conceptualmente contrarios a la idea del espacio expositivo tradicional. Se rechaza toda idea que se aleje de la realidad, pues es en el contexto de lo social, de lo comunitario, donde se encuentra la sensibilidad estética. Estas prácticas no representan, sino que presentan distintos elementos, materiales e inmateriales del mundo que nos rodea, como dispositivos artísticos. Utilizan como materias primas, el objeto, el documento, la memoria, la idea, sensaciones y experiencias que ocupan una función ajena y desconocida hasta este momento, con la intención de indagar en sus posibilidades físicas y fenomenológicas, para tener un conocimiento directo del *proceso* como nueva deriva dentro de las funciones estéticas del acto artístico.

Los procedimientos de investigación también han evolucionado. Este artista no contempla el arte desde lo ajeno, e incorpora las capacidades del cuerpo para asumir la función de archivo donde tiempo y memoria, vida y obra, llevan a cabo un diálogo intermitente. Los signos a decodificar cada vez tienen menos que ver con el ecosistema global y más con la propia experiencia vivida a través de los sentidos y los afectos que definen los vínculos del individuo con su entorno y con su cultura. Rasgos simbólicos que forman parte de la memoria colectiva de un lugar, lo que implica una la realidad, que todo espacio cultural “no es nunca un *espacio natural*, sino un *espacio transformado*” (Fernández, 1988, p. 21).

4.1. Manifestaciones artísticas con una mirada antropológica

Los estratos del tiempo -no estáticos, como se deriva del pensamiento estructural, sino móviles y en proceso; como estructuras estructurantes- se encuentran conectados entre sí. Son porosos y permeables, de tal modo que en cada concepto, en cada acto, en cada percepción, se encuentran siempre sedimentados sentidos correspondientes a épocas y circunstancias de enunciación diversas. (Bourriaud *et al.*, 2008, pp. 9-10)

La necesidad del reencuentro con unos orígenes perdidos, mueve al artista a interesarse por contenidos *encapsulados*, recuperando una serie de valores que le servirán como impulso e inspiración creativa. Sabemos que el hombre es un ser social y dependiente de los vaivenes culturales de la época en la que vive, pero la comprensión del contenido transmitido en momentos históricos anteriores, es considerado una herencia básica a tener en cuenta como parte del conocimiento y la memoria cultural que da sentido al hombre. “Esta visión de un tiempo cíclico permite interpretar el discurrir de la historia como una superposición de épocas extremadamente lejanas, es decir, la más actual superpuesta a la más antigua” (Raquejo, 2008, p. 19).

Se piensa en el arte como una construcción estratificada, siendo inevitable hacer referencia a la *teoría de los estratos* expuesta por Hartmann (1997), cuando el filósofo expone que “la obra de arte no reside en un solo estrato aislado, sino que consiste en un encajar unas en otras muchas formas, muchas capas...” (p. 156). Capas que sustentan unas a otras por medio de una “relación de dependencia” (Hartmann, 1997, p. 145) llegando a la conclusión de que “la pluriestratificación ha de ser la característica ontológica fundamental de cualquier obra de arte posible; esta conclusión se ve ulteriormente confirmada, desde el momento en que comprobamos que el mundo que la obra pretende representar se halla él mismo estratificado” (Pérez, 2002, p. 36).

Figura 12.
Intersecció d'onada (Intersección de ola),
(Ribé, 1969).



El artista rescata de la naturaleza los aspectos humanos y estéticos que, a su juicio, aportan algo positivo a la resolución de los problemas artísticos que ellos mismos se plantean. Y a su vez, añaden al contenido de la obra nuevos valores y dimensiones que habían pasado desapercibidas, siguiendo lo que Hartmann (1977) denomina “ley del efecto retroactivo” (p. 543), según la cual el contenido de las grandes obras de arte crece continuamente. La finalidad es potenciar y visibilizar los símbolos de una naturaleza inconsciente, esa parte más inaccesible, que se resiste a su manipulación, a su conversión en mercancía de consumo. Iconografías y valores que se unifican, como signos insignia, cumpliendo una función que permite al artista desarrollar una experiencia plena de la realidad ejerciendo un poder mágico en la sombra.

El interés por los proyectos ambientales y las intervenciones en la naturaleza, de los artistas experimentales españoles, se remontan a los años sesenta (19). Inician este camino artistas como las catalanas Àngeles Ribé y Fina Miralles, que desarrollan su obra artística en la naturaleza desde el respeto, con leves intervenciones en el territorio, alejándose de la escala monumental que conllevaban muchos de los proyectos del land art de la época. Según observa Marzo y Mayayo (2015), a diferencia de lo que proponen los artistas norteamericanos, no persiguen presentar un paisaje transformado, sino que se centran en el proceso mismo de transformación. Àngels Ribé a partir de 1968 inicia una serie de “esculturas ambientales blandas” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 403) que derivaran en experiencias con la naturaleza y el cuerpo dentro del territorio de lo efímero. En sus primeras obras, trabaja con elementos como la espuma de jabón, el agua o la luz para experimentar su condición física y captar el gesto escultórico de las fuerzas naturales. En este sentido, destacan las obras de 1969 *Intersecció de llum*, *Intersecció d'onada* i *Intersecció de pluja* (Figura 12). En todas ellas, Ribé crea intersecciones situando elementos mínimos como un cristal o un hilo de nailon en contextos naturales como el bosque o el mar y deja que actúen factores aleatorios y transitorios: el viento, la lluvia, el paso del tiempo... El resultado es un trabajo experimental que pone en evidencia lo que está oculto y que habitualmente pasa desapercibido en la realidad cotidiana. Angels Ribé expone en 1976:

Creo que, en cierto modo, estamos reproduciendo gestos que hace muchos años tenían una aplicación concreta. Ahora, un artista puede coger un cuchillo y cortar el agua de un lago. Tal vez hace mucho tiempo un curandero estuviese haciendo exactamente el mismo gesto, o el mismo ritual, con la intención práctica de lograr que lloviese. Una «idea artística» sólo puede comunicarse a través de una “pieza artística”. Y precisamente este “elemento artístico y su comunicación subconsciente” es lo que más me interesa. (MACBA s. f.)

La obra de Fina Miralles está marcada por una fuerte vinculación con la naturaleza y por un interés en la dicotomía entre lo natural y lo artificial. Interviene dentro del propio entorno natural con los materiales que allí encuentra, sin ninguna transformación esteticista, hallando el equilibrio entre propiedades físicas del material y su valor plástico (Figura 13). Utiliza elementos como los árboles, la tierra, el agua y su propio cuerpo, con gran simplicidad y contundencia. Sus acciones buscan el diálogo entre naturaleza y artificio, y también sobre la crítica social y política, planteando como objetos de análisis por parte de la artista temas como el totalitarismo, el patriarcado y la violencia dentro del contexto de finales del franquismo. En 1973 emprende una serie de performances *Translacions* (1973)(20), centradas en torno a la idea de cambiar de contexto elementos naturales, tierra o piedras, por el espacio con su cuerpo.

En 1973 un grupo de artistas, Francesc Abad, Nacho Criado, Antoni Muntadas, Corazón, Benito y Torres, presentan el trabajo de los cuatro elementos en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, un proyecto que centra su interés en las prácticas con el cuerpo y la naturaleza, con una mirada primitivista en el proceso con los materiales. Propuestas similares se dan también en Cuenca, a cargo de un grupo de artistas en el que también está presente Criado junto a Luis Muro, Mitsuo Miura y Paz Muro, que llevan a cabo una serie de experiencias y proyectos artísticos entre

19. Desde una perspectiva crítica, estos artistas reflexionaban sobre los límites y la naturaleza de la práctica artística, a la vez que defendían la función social del arte. Cabe señalar que su compromiso político e ideológico se desarrolló en las postrimerías del franquismo, momento en el que el régimen reforzó su carácter represivo, ante las exigencias de cambio y renovación que llegaban tanto desde el exterior como del interior del país.

20. En la primera de ellas (Parque de la Ciudadela) Miralles pinta los caparazones de algunos caracoles y una vez decorados los deja en el parque; en la segunda (Playa de Premià de Mar) pone a flotar en el mar durante tres horas un rectángulo de hierba cortada previamente en la ciudad de Sabadell; sin embargo en la última (San Martín de Ampurias) traslada un montón de arena de las dunas de la playa a un capo de cultivo, dibujando un camino de 15 metros de longitud y un metro de ancho que enlaza la orilla con el interior.

Figura 13.
*Relación del cuerpo con
elementos naturales. El
cuerpo cubierto de paja.*
(Miralles, 1975).
[Documentación de
la acción realizada
en enero de 1975 en
Sabadell, España].

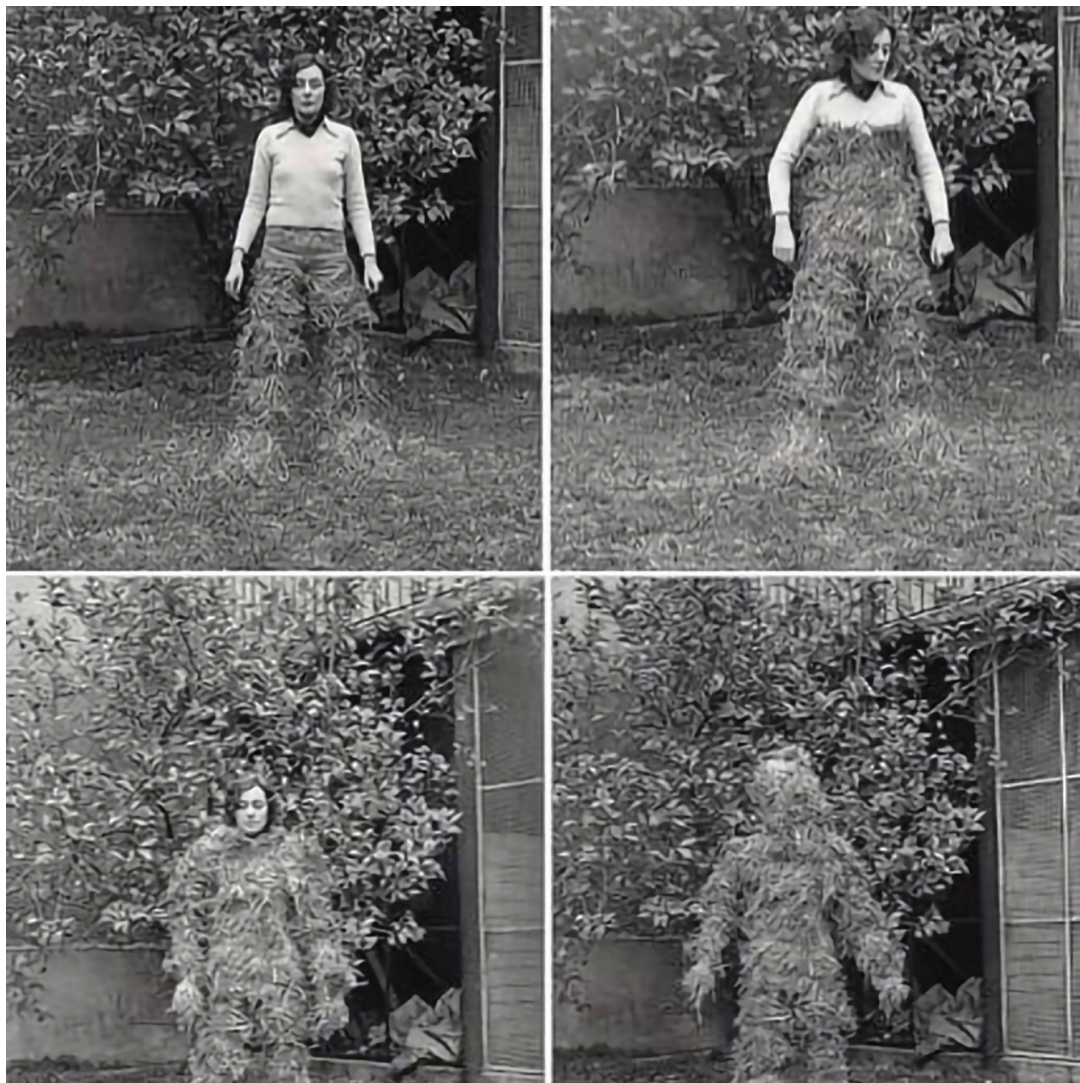


Figura 14.
Rastreos.
(Criado, 1971).



Figura 15.
Experiencia 1.
Sensibilidad táctil y
reconocimiento de
materiales. (Muntadas,
1971).



el arte procesual y el arte de la tierra. Entre estos artistas se encuentran Antoni Muntadas y Nacho Criado, que en este momento trabajan en prácticas relacionadas, de un modo u otro, con la idea del retorno al origen, recuperando sentidos olvidados como el olfato, el gusto y el tacto. En el caso de Nacho Criado, en 1971 inicia una serie de acciones en la naturaleza, *Los Rastreos* (Figura 14), paseos de larga duración a través del campo, que luego son evocados en textos y fotografías; las Acciones/Huellas (1972), durante las cuales Criado se sumerge en la tierra, imprimiendo su huella en el paisaje; o la Reconstrucción de situaciones ancestrales (1973), en las que el artista recrea un repertorio de comportamientos primarios que le permiten volver a las fuentes, liberando la animalidad reprimida. A partir de estas primeras acciones, Criado irá desarrollando una obra en la que se afirma, de forma cada vez más radical, la primacía del proceso frente al objeto (Marzo y Mayayo, 2015, p. 404).

Las primeras experiencias de Antoni Muntadas, a las que llamó los *Subsentidos* (Figura 15), tuvieron lugar en una finca de la familia en Vilanova de la Roca en 1971. Estas acciones parten de la idea de la recuperación de la experiencia por medio de los sentidos y el arte de acción, ampliando sus intereses hacia el ámbito de lo cotidiano, con un enfoque más público y social, evidenciando en su obra un trasfondo de consciencia política que se hizo especialmente visible en sus colaboraciones con Grup de Treball (21), del que Muntadas fue miembro activo.

4.2. La fisicidad del material

Insatisfechos con la recreación pictórica de nuestras otras percepciones sensoriales, deberíamos utilizar las sustancias concretas de la vista, el sonido, los movimientos, la gente, los olores, el tacto. Cualquier objeto puede convertirse en material para el nuevo arte: la pintura, las sillas, la comida, las luces eléctricas y las luces de neón, el humo, el agua, unos calcetines viejos, un perro, las películas y otras mil cosas que serán descubiertas por la actual generación de artistas. (Kaprow, 2016, pp. 51-52)

Frente a la cultura del exceso, tanto en Europa como en Norteamérica, surgen movimientos de protesta que critican lo inmediato e intentan reencontrarse con un origen perdido, la idea de cultura ha cambiado y el artista propone diferentes alternativas que cuestionan la institución arte. En 1968, Robert Morris publica en la revista *Artforum* el artículo titulado *Anti Form*, y a partir de este momento el término *antiforma* será acogido como un concepto clave para definir la obra, tanto de Morris como la de toda una serie de autores que abandonan los soportes tradicionales y reivindican el “arte como energía y como proceso, la utilización de materiales orgánicos y no tradicionalmente escultóricos” (Hernández, 2010, p. 53). Materiales efímeros que fracturan la noción clásica de perennidad de la obra de arte alterando los canales habituales de distribución y los mecanismos institucionalizados de la galería y el museo.

La figura del artista se empodera, responsabilizándose por completo de su obra, no quiere delegar en críticos o galeristas, coleccionistas o museos, ni verse condicionado por la jerarquía de las técnicas y de los materiales. Esta sublimación no es solo un proceso de cambio que se produce en la mente del artista sino más bien una condición ontológica propia de la forma del arte en sí misma. Tras la radicalidad de las actitudes transgresoras se produce una reorganización de la idea de los materiales, para conformar la unidad y estabilidad de la obra, momento en el que desaparece la idealización de la belleza. El placer de los ojos deja paso a otras prácticas, a otras dimensiones de los sentidos; las obras parten de una acción que reivindica lo orgánico, la fisicidad y la energía que desprenden los materiales. Se niega, se rechaza y se destruye la distancia y la disociación del arte respecto a la realidad; se trata de aprehender y experimentar directamente el mundo, tocándolo, pisándolo, doblándolo, estrujándolo, etc., acciones que son ajenas a la frialdad tecnológica y sus valores.

La *revolución cultural* del 1968 en París, avivó los ideales de la filosofía marcusiana, marcaron metas más radicales y rupturistas que requerían un lenguaje iconoclasta con

21. Grup de Treball está considerado uno de los colectivos más relevantes del panorama del arte conceptual catalán y español. Entre los artistas, escritores, cineastas y críticos que lo integraron figuran Francesc Abad, Jordi Benito, Jaume Carbó, Maria Costa, Alicia Fingerhut, Xavier Franquesa, Carles Hac Mor, Imma Julián, Antoni Mercader, Antoni Munné, Muntadas, Josep Parera, Santi Pau, Pere Portabella, Àngels Ribé, Manuel Rovira, Enric Sales, Carles Santos, Dorothee Selz y Francesc Torres.

la intención de que llegara a una población educada bajo “las necesidades y los valores de sus amos y administradores” (Marcuse, 1986, p. 92). Ligado a este momento histórico se desarrolla en el norte de Italia las nuevas poéticas del arte povera, entorno a la obra del crítico Germano Celant (1940) y con la mayor parte de los integrantes que proceden de las ciudades del llamado *triangolo industriale*, una zona de conflicto y movilizaciones obreras, contexto que genera la crítica al desarrollo industrial y lleva a todos ellos hacia una *estética de lo obsoleto*. El que aparezca en Italia no es casual pues en este país encontramos artistas de épocas anteriores que reivindican un arte antimerkantilista como fueron Manzoni, Burri o Fontana.

Un lenguaje nuevo de esa naturaleza, si ha de ser político, no puede ser “inventado”; dependerá necesariamente del uso subversivo del material tradicional, y las posibilidades de esta subversión se encuentran, por supuesto, donde la misma tradición ha permitido, sancionado y preservado otro lenguaje y otras imágenes. (Marcuse, 1986, p.92)

Este incipiente artista-crítico, interesado en la intersección del arte, la vida, la cultura y la naturaleza, se plantea una nueva filosofía y conducta ante la vida, de la que surge una generación que antepone al arte, como instrumento de naturaleza inmutable, los problemas de una existencia real. En relación a la multiplicidad de contextos y tiempos re-significa los valores que han sido marginados a lo largo de la historia del arte, poniendo en valor los materiales primarios no privilegiados, por ser considerados pobres, banales, insignificantes, tales como madera, papel, trapos, piedras, cuero, metal, fieltro, agua, tierra, fuego, vegetales, minerales, etc., elementos que han formado parte del mundo de lo artesanal, de la cultura de lo popular, donde habita como un diamante en bruto gran parte de la creatividad y la espontaneidad. Se trata de un territorio al que se desplazaron “muchos artistas para obtener inspiración y energía, con el resultado de hacer explorar tanto la razón como la fantasía corrientes; sobre sus fragmentos se reivindicarían el vuelco, y la transformación poética de la cultura y de la sociedad” (Celant, 1985, pp. 15-16).

Las obras de arte povera mantienen cierto carácter de antidefinición y basan su estética en las relaciones entre el objeto y su configuración, valorando especialmente dos aspectos: por un lado, los procedimientos entendidos como proceso de fabricación y manipulación del material, y por otro, los materiales. Según publica Celant (1985) “asume la facultad no de representar, sino de existir” (p. 13). La obra nace directamente del propio material orgánico, como una reacción en contra del predominio del acero inoxidable, el plexiglás y la rigidez en sus formas del *minimal art*. Los cambios se producen interviniendo de forma artesanal, alterando los materiales manualmente, por medio de acciones a las que son sometidos, tales como aplastar, cortar, modelar, estrujar, doblar, etc.; o bien partiendo del propio material a través de su transformación natural, como por ejemplo mediante el fuego o el hielo. Se integran actividades artísticas muy variadas pero que en general todas tienen en común la utilización de materiales pobres como paja, arena, piedras, ramas, hojarascas, fragmentos u objetos de metal, piezas de loza o vidrio; si bien algunos artistas del movimiento también usaron oro, seda, mármol o cristal de Murano.

El concepto de antiforma, referenciado en párrafos anteriores, se emplea desde mediados de 1967, a partir de las primeras piezas de fieltro que crea R. Morris (Figura 16). Morris pertenece a la tendencia de artistas poveras que como él investigan una nueva valoración de las condiciones expresivas del material, a través de sus características físicas, desafiando todos los dogmas establecidos en el arte, prácticamente desde sus orígenes. La obra se refugia en lo blando, lo dúctil y maleable; “se aprecia muy bien la huida de la imagen, del icono, para entrar en contacto con la fisicidad (...) la referencia a un mundo que se puede tocar, revolver, manipular directamente y devolverlo formalizado a la apariencia estética que constituye la obra” (Fernández, 2003).

Es cierto que, en ocasiones, encontramos cierta fascinación por la técnica en los procesos de artistas como: Gilberto Zorio o Mario Merz; que no se limitan a la manipulación artesanal sino que también incorporan en sus obras, como parte de su discurso, conocimientos tecnológicos. Tanto en la obra de Merz, *Iglou di Giap*



(1968), como en la de Zorio, *Piel con resistencia* (1968) (Figura 17), integran el neón o la resistencia eléctrica, y “lo hacen para demostrar cómo el hombre manipula la técnica” (Fernández, 2003).

De la misma forma Pistoletto hace uso de materiales nunca antes empleados, como el espejo, “símbolo del desconcierto, del engaño y del laberinto” (Vidal, 2000). Sus obras pueden despertar todos los sentidos y ninguno. Podría parecer que Pistoletto se propone huir del lenguaje y de la memoria, de manera que, cada una de sus obras son un gesto irrepetible relacionado de manera extraordinaria con el espacio expositivo. Prácticamente desde sus inicios, Pistoletto ya se plantea la problemática del reflejo en sus *Quadri specchianti* (Cuadros espejantes), una serie temprana que a la vez es la más difundida del artista. Estas piezas consisten en superficies de acero inoxidable pulido sobre la cual se superponen serigrafías de figuras y objetos, de manera que en la superficie se refleja el espectador y el ambiente donde se sitúan; la plancha de acero actúa como un espejo que integra la realidad exterior y la propia imagen en una suerte de coexistencia. Otra de sus series, los *Oggetti in meno* (Objetos de menos), trata de una serie heterogénea de objetos, muy enigmáticos y sin relación entre ellos, que interrogan el rol del arte en la sociedad, exponiéndose a multitud de interpretaciones.

Como otros artistas contemporáneos, Pistoletto invita al público a introducirse en su obra a través de los sentidos (Figura 18). Utilizando las materias primas, incorpora nuevas dimensiones sensitivas además de la vista, tales como el oído, el tacto y el olfato, sumando a la experiencia artística, elementos naturales del cuerpo, en una elevación del proceso discursivo, haciéndolo más cercano y auténtico. Artistas como L. Fabro insisten en el carácter plural de la percepción de una obra, pues opinan que “la experiencia ligada a uno solo de los sentidos no es una experiencia” (Fernández, 2003, p. 25).

Un ejemplo muy significativo de estos planteamientos es la instalación, anteriormente mencionada, de J. Kounellis, en la que presentaron amarrados doce caballos vivos en la galería. El artista con esta acción plantea una reflexión sobre lo que puede o no formar parte de la obra, desacralizando el propio arte al incorporar como un elemento más, los sonidos que emitían los animales, el calor que desprendían sus cuerpos, los olores, etc., realidades que en el contexto de la galería adquieren significados diferentes.

El arte povera, intenta así contraponerse a los íconos de la comercialización del arte; es por eso que utiliza materiales que se modifican y envejecen con el paso del tiempo. La transformación también es importante en este movimiento, llevando al espectador, no sólo a unas formas mutables, sino también a un mensaje que tiene diversas lecturas en función del estado de la obra, tal y como sucede con la obra de Giovanni Anselmo, *Sin título (Estructura que come)* (1968), en la que colocó entre dos bloques de granito una lechuga y ató todos los materiales con un cable de bronce; la pieza no sólo muestra

Figura 16.
Sin título.
(Morris, 1967).

Figura 17.
Piel con resistencia
(Zorio, 1968).

22. El artista R. Smithson, en 1968 organiza la que fue considerada como primera muestra dedicada al arte de la tierra (Guasch, 1997, p. 191), *Earthworks* en la Galería Dwan de Nueva York. Exponen un grupo de artistas que habían decidido abandonar el marco del estudio, la galería y el museo, para realizar sus intervenciones en plena naturaleza; figuras tan representativas como Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim y Robert Smithson, entre otros. Fue una muestra en su mayor parte documental, integrada por dibujos y fotografías que mostraban el registro de los proyectos concebidos para su exposición en espacios exteriores y que ya habían sido ejecutados al aire libre, pero también piezas escultóricas expuestas en las salas realizadas a base de materiales naturales, que dependían por completo del contexto. Así, al mismo tiempo que abren el camino definitivo a la instalación, estas obras antifomales también inician los primeros pasos hacia el Land Art.

23. En 1967, Mauricio Calvesi, ejerciendo como comisario, reúne a algunos artistas cuyos trabajos se orientan en torno a principios de la materia viva, en la galería L'Attico de Roma, un antiguo garaje remodelado, donde organiza la exposición: El espacio de los elementos: fuego, imagen, agua, tierra (1967) (Fernández, 2003, p. 24).

Figura 18.
L'Étrusco, (Pistoletto, 1976).

Figura 19.
Aire. Acción, cuadrado en el suelo con hojas y destrucción de ese cuadrado por la acción del viento (Abad, 1972). En la presentación de los Trabajos sobre los cuatro elementos, Francesc Abad presentó una serie de imágenes de diferentes acciones que previamente había realizado en la naturaleza, utilizando como materiales la tierra del bosque, el agua de mar, cubos de hielo y espejos.

el deterioro del vegetal, ya que todo el conjunto se va modificando, y a medida que la lechuga se marchita el cable relaja su tensión inicial hasta dejar caer el bloque de granito de menor tamaño. El estado de los materiales en esta obra es tan determinante, que una vez que el bloque toca el suelo la lechuga debe reponerse para que la escultura regrese a su presentación inicial.

Otro punto de transformación podemos observarlo en la consideración de la belleza. Lo bello es lo desechable, lo que cambia y se pudre, lo que antes no se consideraba extraordinario. Los representantes del *Arte Povera* se encargaron de darle a sus obras un carácter estético que respondía a los valores de su tiempo, si bien esto no es una innovación de los artistas povera, pues tal como lo explica Umberto Eco en *Historia de la fealdad* (2007), el concepto de belleza no es inmutable en el arte de todos los tiempos.

Junto a la explosión de manifestaciones contraculturales, la década de los sesenta en España fueron años de intensa experimentación con los materiales. Es un período que se verá marcado por el desarrollo de una gran cantidad de proyectos ambientales que trazaran un trayecto hacia la naturaleza (22), relacionando al artista, de un modo u otro, con la idea del retorno al origen, lo primario. Se utilizan los materiales extraídos directamente del propio entorno natural, sin ninguna transformación esteticista, ramas, plantas, barro, piedras, pieles, hierba, etc., de forma que exista una equivalencia entre las propiedades físicas del material y su valor plástico. Esta tendencia que deriva hacia una estética pobre y efímera, tiene un primer planteamiento en Cataluña con Antoni Llena, Silvia Gubern, Angel Jové, Jordi Galí y Zush. Marcaremos sin embargo como el punto de inicio de esta tendencia, el trabajo de los cuatro elementos que presentaron Abad, Benito, Corazón, Criado, Muntadas y Torres en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, del 11 al 26 de mayo de 1973. Según especifican Mayo y Mayayo (2015), fue una de las primeras experiencias fruto de la colaboración entre el núcleo barcelonense y el madrileño. El proyecto, con un desarrollo primitivista, mostraba la obra de artistas conceptuales con interés en las prácticas con el cuerpo y la naturaleza, sirviéndose de materiales orgánicos y perecederos que remitían a los cuatro elementos primordiales: la tierra, el aire, el agua y el fuego (Figura 19), como hacían por la misma época los artistas del povera (23) italiano (p. 402).

Es necesario destacar que en estas obras, el artista reafirma la supremacía del proceso frente al objeto. Un gesto sustancial en el desarrollo creativo de Nacho Criado, cuando lleva a cabo procesos radicales en los que confluyen toda una serie de “agentes colaboradores” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 405), como termitas y polillas, que dan lugar a la creación de obras que se mantienen en un proceso de desarrollo continuo, siendo determinante el paso del tiempo. Una de estas creaciones es *Puente* (Criado, 1976), pieza de madera carcomida que comenzó su proceso en 1976, o *In/digestión* (Criado, 1973), donde son las polillas las que van devorando el papel de una revista





Figura 20.
In/digestión, revista apolillada.
(Criado, 1973).

Figura 21.
Instalación, *suelo y objetos embarrados*.
(Noguera, 1980).

(Figura 20). “Son trabajos caracterizados por la parquedad de la intervención del artista que, más que un autor en el sentido tradicional del término, es un detonante: con un gesto, a veces con una sugerencia, desencadena un proceso, una transformación” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 405).

Otro autor que experimentó con materiales naturales fue Adolfo Schlosser, quien a pesar de ser austriaco vivió en España desde mediados de los años sesenta, donde desarrolló la mayor parte de su trabajo artístico. El proceso escultórico del artista durante estos primeros años transitó desde sus construcciones geométricas en metacrilato, plexiglás, hilo de plástico y cordón de goma, hasta 1975 que cambia su residencia de Madrid a Bustarviejo, pueblo de la sierra de la Cabrera, donde realiza todo un proceso de investigación con materiales orgánicos sacados directamente del entorno. “Sus obras hablan de la relación entre lo visible y lo invisible, entre la apariencia exterior y lo que está oculto, entre el arte y la naturaleza” (Marzo y Mayayo, 2015, p. 407). Sin embargo, lo importante en la obra de Schlosser no es el material en sí mismo, sino la manera de utilizarlo. Cuando hace uso de la piel natural sobre estructuras de hierro, altera el protagonismo de los materiales, coloca como elemento necesario para la existencia de la creación a la propia estructura de hierro, anulando el protagonismo de la piel como elemento forzoso del que depende la obra para su existencia. También experimentó con maderas rescatadas de su entorno, que pulía y quemaba; piedras tratadas con cera o con piel, lascas recubiertas de hollín, dibujos de tizne y sebo sobre vidrio, barro y paja para las osamentas; arpilleras, semillas, troncos, etc.

Fuera del entorno de la naturaleza, otros artistas como Per Noguera, nacido en la Bisbal d’Empordà, localidad con una larga tradición en el campo de la cerámica popular e industrial, llevará a cabo una revisión contemporánea de este material. Los intereses de Noguera giran alrededor de la materia como proceso, el objeto doméstico y el paisaje inmediato, elementos con los que da forma a un planteamiento estético y de proceso cercano al *arte povera*. Con sus obras ha popularizado la *enfangada* (Figura 21), acción que consiste en revestir de barro un conjunto de objetos o una superficie y observar después su proceso de secado y las grietas que se crean de forma azarosa con el paso del tiempo (MACBA, s. f.).

4.3. Reformulación del proyecto etnográfico

Hace ya trece siglos, el Islam formuló una teoría de la solidaridad de todas las formas de la vida humana: técnica, económica, social y espiritual, que occidente no hallaría sino muy recientemente, con ciertos aspectos del pensamiento marxista y del nacimiento de la etnología moderna. (Lévi-Strauss, 1993, p. 72)

Durante siglos el pensamiento occidental en el arte, viene marcado por una corriente dualista, dando por hecho como algo inamovible, la separación entre el artista, como sujeto que observa e investiga, y el objeto observado. Sin embargo, las tendencias artísticas que se orientan hacia lo contextual, aproxima numerosas manifestaciones artísticas contemporáneas, vinculadas con aspectos sociales colectivos relacionados con la identidad y la memoria, a metodologías y procesos de investigación que se plantean en clave etnográfica, como es el caso de esta investigación.

Los primeros discursos que abrazan estas dinámicas aparecen en el campo de las ciencias sociales, sobre los años veinte, inspiradas en corrientes de clara influencia marxista como el Interaccionismo Simbólico. Asentando las bases de un nuevo modelo de investigación, que se creará en 1964 en la Universidad de Birmingham con Richard Hoggart (1964-1968) y Stuart Hall (1968-1979) como directores, llamados “Estudios Culturales Contemporáneos”. El CCCS “se crea como un centro estudios de doctorado sobre las formas, las prácticas y las instituciones culturales y sus relaciones con la sociedad y el cambio social” (Quirós, 2011, p. 2). En esta alianza se cobijan los intereses académicos más diversos, con diversidad de métodos, perspectivas y disciplinas. La mayoría de ellos se centran en la cultura popular, como objetivo de investigación científica, obviando las opiniones que se establecían diferencias entre lo popular y la élite.

Según Richard Hoggart “la cultura nos aporta el conocimiento de la vida encarnada (...) nos da acceso a la textura de la vida tal y como es vivida, tal como se desarrolla en un contexto histórico y moral particular” (Grossberg, 2012, p. 28). Anticipándose a la diversidad, que hoy defiende la contemporaneidad, Hoggart pretende trasladar los mismos planteamientos de la cultura elevada al terreno de las clases populares, proponiendo un imaginario discursivo abierto a nuevos conceptos sobre cuestiones relativas al afecto, las emociones o la vida cotidiana. Con esta tendencia se recuperan planteamientos del Interaccionismo Simbólico, como es la dimensión etnográfica y el análisis de los valores y las significaciones vividas, generando en los diferentes espacios científicos, incluido el del arte, proyectos de investigación en los que el artista asume la figura de etnógrafo y construye partiendo de la historia social.

La nueva imagen del individuo como *ser social* aleja al artista de los grandes relatos, interesándose por pequeñas narrativas sobre las relaciones sociales y las acciones cotidianas que se dan en la comunidad:

Una etnografía moderna de coyunturas, que se mueve constantemente entre culturas, no aspira, (...) a examinar toda la gama de la diversidad y el desarrollo humano. Es una forma perpetuamente desplazada, con enfoque regional y amplitud comparativa a la vez, una forma de residir y viajar al mismo tiempo en un mundo donde las experiencias son cada vez menos distintas. (Clifford, 2001, p. 24)

Como opina Ana M. Guasch (2016), muchos de estos artistas plantean un método de trabajo interdisciplinar, pues cuestionan los procesos formales de investigación, asumiendo como propias metodológicas y maneras de hacer más abiertas y dinámicas. A este artista “no le interesa el internacionalismo de los lenguajes bajo la presencia de pautas rectoras” (pp. 235-236) por lo que basa su trabajo en la “observación participante” (Clifford, 2001, p. 24) y en los testimonios orales de “informantes nativos” (Clifford, 2001, p. 24). Un modo más directo y afectivo de acercarse a las historias locales donde encuentra todo el contenido narrativo; de esta manera “de un «hacedor de objetos» pasa a convertirse en un «progenitor de significados»” (Guasch, 2016 p. 231).

Gracias a la capacidad que tiene el arte contemporáneo para crear interfaces entre mundos que aparentemente no tienen nada en común, el artista puede “encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de vestigios” (Rancière, 2002, pp. 55-56). El artista etnográfico se

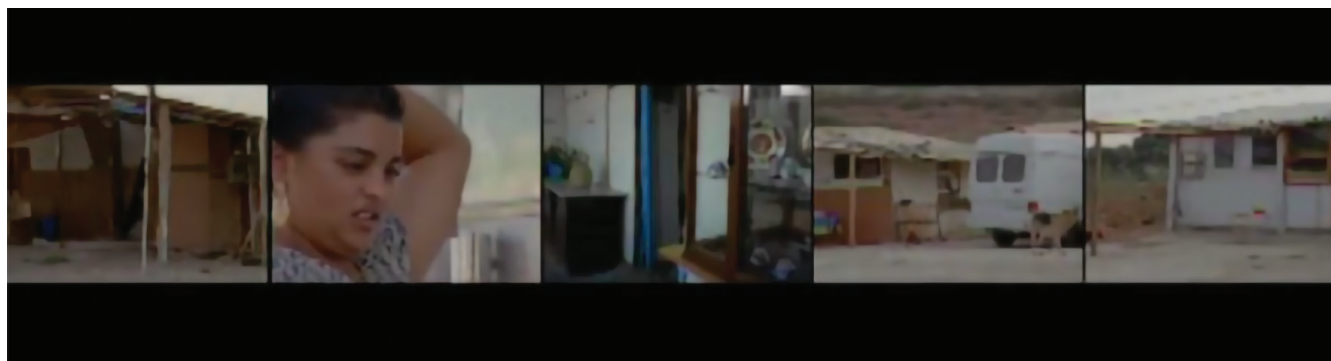
propone, a través de imágenes y objetos, construir modelos alternativos que inviten a la recuperación y conservación de la identidad y la memoria de colectivos considerados marginales. Se hace necesario entretejer espacios y tiempos, experiencias y testimonios a partir de los múltiples panoramas culturales del propio contexto, planteando procesos híbridos que se encuentran fuera del modelo hegemónico y que obligan al artista a realizar una inversión estética en el espacio de lo frágil; es “el pensamiento de lo verdadero que Marx, Benjamin y la tradición del «pensamiento crítico» heredaron: lo corriente se convierte en bello como rastro de lo verdadero” (Rancière, 2002, p. 57).

Esta nueva mirada enriquece el ámbito de la cultura artística con propuestas más sensibles y cercanas a la realidad, como es el caso de la artista inglesa Hanna Collins (1956). En su obra se percibe la figura del *otro*, materializada por videoinstalaciones de gran tamaño, que muestran un diálogo horizontal intercultural entre grupos de emigrantes, exiliados o nómadas. Se trata de casos de aislamiento y desarraigo social que descubren la dificultad a la que se enfrentan estos colectivos para establecer vínculos afectivos y un desarrollo natural de vida social. Aunque en sus películas trata temas diferentes como la cotidianidad de una comunidad gitana, un pueblo ruso o una fábrica francesa abandonada, en cada una de estas situaciones, Collins centra su historia en torno a la fragilidad y las conexiones con el individuo y los grupos sociales. En *La Mina* (Collins, 2001), a partir del retrato de la comunidad gitana que habita el barrio barcelonés de La Mina (Figura 22), se propone explorar un tema social tan sensible como es el “exotismo compartido” “partiendo de la idea de que todos podemos ser exóticos ante la mirada del otro” (Guasch, 2016, p. 246).

Para llevar a cabo sus objetivos, la artista se vale de estrategias, disciplinas y espacios ajenos al mundo de las categorías hegemónicas del arte, asumiendo como propios los relatos de autores como Hal Foster, en su obra *El artista como etnógrafo* (1996), en donde considera que todas las prácticas artísticas de intercambio del *yo* con el *otro*, bien sea en el ámbito de la etnografía, la arqueología, o la antropología social, están íntimamente conectadas a un sujeto que pertenece a una historia inmediata, en la que “al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo o informante así como etnógrafo” (Foster, 1996, p. 186). En este caso, Collins apuesta por una práctica contextual (con la entrevista como herramienta central), y entiende que únicamente a través de una experiencia vivencial y relacional es capaz de colocarse en el marco óptimo de la realidad para acceder a la documentación visual y verbal necesaria. No obstante, Antonio Muñoz Carrión (2008) opina que esos “momentos cumbres de la experiencia colectiva, aquéllos en los que se exalta la emoción compartida y que se usan para construir un “nosotros”, no son fácilmente traducibles a palabras razonables” (p. 504).

El interés por mostrar lo que queda fuera de la historia, las experiencias no escritas que forman parte de los imaginarios y sensibilidades culturales, según Miguel A. Hernández Navarro (2012), es lo que acerca, a este artista benjaminiano, a adoptar momentáneamente el papel de historiador, invitando al público a pensar sobre el pasado más allá de los cánones y tradiciones históricas establecidas. En esta línea discursiva se encuentra la artista Doris Salcedo, la cual dedica su obra a “los seres que han sido excluidos del género humano (...), seres que como lo describe Levinas,

Figura 22.
Videoinstalación *La Mina*,
(Collins, 2001).



no tienen más que la vulnerabilidad de su propia piel” (bbaa facultad, 2019). Su obra no parte de la experiencia personal de la violencia, sino que adquiere una perspectiva ajena, indirecta, histórica y necesariamente fragmentada. Se desplaza continuamente del pasado hacia el presente y materializa con su obra testimonios concretos, experiencias vividas, que activan los cuerpos, los espacios y las sensibilidades, entrando en un territorio de la memoria donde se encuentra “el trauma, el recuerdo, el olvido, la pérdida, la nostalgia...” (Hernández, 2012, p. 29), formas del pasado que afectan al presente y que la artista transmite a través de objetos (ropa, muebles, etc.) que contienen un alto potencial simbólico.

Salcedo modifica la realidad mediante un trabajo escrupuloso y sensible, que produce en el espectador “una sensación de inquietud y malestar que es exactamente la misma que la de una memoria irresuelta” (Hernández, 2012, p. 22). En *Fragmentos* (Salcedo, 2018) construye un “contra-monumento” a partir 37 toneladas de armas entregadas por las FARC. Dichas armas fueron fundidas y reconfiguradas, como soporte físico y conceptual, en planchas de acero para ser golpeadas por mujeres víctimas de violación con arma. Esta obra es el medio que rescata y da protagonismo a este grupo de mujeres humilladas a las que ultrajaron su cuerpo dejándolas sin la capacidad de dirigir su propia vida. Con su obra, la artista les muestra una forma de retomar su vida por medio de estas piezas talladas, a base de dolor y frustración, símbolo de su testimonio y de la memoria ocultada durante años. Según cuenta una víctima “las rayas que dejaba en las láminas significaban las cicatrices que me dejó el conflicto” (Rodríguez, 2018). Para cerrar el contra-monumento, las planchas se convierten en el suelo de un centro de arte contemporáneo, lugar donde cualquier persona puede recordar y no olvidar el legado de la guerra, pues según Salcedo, “el arte no puede compensar con belleza el horror de la violencia” (Salcedo, 2019).

Dentro del marco de la globalización habitamos espacios sociales donde las culturas se encuentran, y a menudo se enfrentan a secuelas del pasado, contextos que despiertan sensibilidades que tienen que ver con responsabilidades éticas y políticas, como el colonialismo o la esclavitud. En estos casos, la tarea del artista no será la de recordar para reconstruir el pasado, sino la de construir el presente a partir del pasado” (Hernández, 2012, p. 54). Al actualizar a través del recuerdo la barbarie, en ocasiones, el artista despierta con su obra heridas aún vivas de soberanía cultural que tienen que ver con las relaciones de poder, polémicas en las que aparecen implicadas emociones específicas que conllevan un trauma colectivo vinculado a la identidad.

Este fue el caso que vivió el artista español Fernando Baena, durante el seminario, *Reflexión sobre el dolor y la resistencia en el lenguaje del performance* (Discusión Sobre la Acción de Fernando Baena - YouTube, 2016) en Ecuador. En este seminario, el artista presentó una acción inspirada en la figura del Coraza, un ritual tradicional que forma parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de Ecuador. Cuando Baena plantea la performance, el resto del grupo se siente ofendido, echando en cara al artista que su acción “rebasa los límites del marco patrimonial que permite el contexto”, describiéndola como una “parodia clasista con rasgos de colonialismo” (Discusión Sobre la Acción de Fernando Baena - YouTube, 2016). En el diálogo, entre Baena y el resto del grupo de artistas, se cruzan conceptos como memoria, tradición, cultura, identidad, sumisión, colonialismo, etc., a lo que hay que sumar las connotaciones por ser un artista español el que realiza la obra, en un país tan sensibilizado con el colonialismo como Ecuador. Es tan potente la carga simbólica que contiene la figura del Coraza para este pueblo, que provoca una reacción de rechazo en el público, cambiando por completo la intención original de la obra. Baena es acusado por el resto de artistas de herir las susceptibilidades y no tener en cuenta la semiótica del contexto. El grupo contesta a Baena con un bautizo, una acción no programada en la que ponen en práctica sus ritos y tradiciones culturales locales. (Figura 23)

En el juego constante de sus respuestas, se altera en el propio acto de responder. Se organiza. Elige la mejor respuesta. Se prueba. Actúa. Hace todo eso con la certeza de quien usa una herramienta, con la conciencia de quien está delante de algo que lo desafía. (Freire, 2009, pp. 1-2)



Figura 23.
Imagen sacada del video: *Discusión sobre la Acción de Fernando Baena*. En Cuenca-Ecuador, 18 al 21 de mayo de 2015. Reflexión sobre el dolor y la resistencia en el lenguaje del performance. (CUERPO PACÍFICO, 2016).

Todas estas características y peculiaridades en la performance de Baena, plantean dudas a investigadoras como Diana Taylor (2015), experta en Estudios de la Performance en La Universidad de Nueva York, cuando reflexiona sobre la figura del artista en su posición de observador “objetivo,” cuando analiza su “objeto” de estudio en contextos diferentes a los propios y cómo esta distancia cultural, en su opinión, a veces establece una perspectiva desigual y distorsionada, dado que el proceso de cosificación e interpretación del evento se realiza bajo un paradigma preexistente, por lo que según la autora, en estos casos la performance se considera una “miniatura” o una versión menor del “original” (Taylor, 2015).

Para que este tipo de prácticas encarnadas vivas no se perciban vacías de contenido, el artista debe conocer los códigos culturales del contexto, requiere su presencia, pues no hay otra manera de conocerlo. Del mismo modo, “se pretende convertir la palabra en una fórmula independiente de la experiencia del hombre que la dice, desprovista de toda relación con el mundo de ese hombre, con las cosas que nombra, con la acción que despliega” (Freire, 2009, p. XIII).

Por último, el trabajo de campo no debe entenderse solamente como un método, sino como un medio, una actitud que forma parte tanto de lo estético como de lo ético. La creación obliga a experimentar a nivel intelectual y corporal los ritmos vivenciales del *otro* aunque, en ocasiones, no sea fácil encontrar las maneras apropiadas. A menudo, ese contacto se realiza con el único objetivo de “hacerles hablar” olvidando que es más importante que “aprendamos a leer.” (Carrión, 2008, p. 504).

Como respuesta ante estas dudas el artista debe proponer modelos alternativos y, desde el arte, reescribir el pasado por medio de metodologías que destilen los significados de los acontecimientos. Después de su análisis, debe encontrar la modalidad encarnada para expresarlos en el aquí y en el ahora, dando visibilidad a puntos ciegos de la historia que no pueden ser abordados desde otras disciplinas. Expertos en estética y teoría de arte, como Jordi Claramonte (2016), suma a las categorías modales de lo repertorial y lo disposicional una tercera categoría, el paisaje, con la que, además de investigar las estrategias de relación y organización del territorio, proporciona modos de conocimiento directo que permiten un acercamiento crítico al mismo (Claramonte, 2016, p. 47).

Nuestro juego categorial nos permitiría abarcar, casi se diría abrazar, por igual a estéticas reposadas, conservadoras y a estéticas experimentales, a poéticas comprometidas con su contexto socio-político y a poéticas empeñadas en sus propias derivas formales. Todas ellas no sólo resultaban pensables como otras tantas modulaciones de ese equilibrio modal, sino que incluso en cierto modo se necesitaban unas a otras, se reclamaban —como el polo norte necesita al polo sur— para poder hacer su quehacer. (Claramonte, 2016, p. 48)

En base a esta tercera categoría, y desde el campo de la etnología, Diana Taylor investiga un acontecimiento situado en México: “La Fiesta del Tepoztlán” (Taylor,

s. f., p. 109). En este estudio Taylor reorienta la forma tradicional de estudiar los actos corporalizados que forman parte de la cultura inmaterial de un pueblo, considerando estos actos portadores de información, memoria, identidad y un gran cúmulo de emociones. En este caso la *performance*, como acto social de transferencia de saberes, ayuda a entender la cultura, reactivando y poniendo en la escena del presente cuestiones o escenarios olvidados del pasado. Constatar que con la intención de “apoderarse de ella, estetizarla, politizarla...- pero siempre con una idea de implicación- (...) no se puede abordar lo real y luego actuar sobre ello sin conocimiento de causa” (Ardenne, 2006, p. 30).

El riesgo al que se enfrenta el artista cuando trata temas con una simbología histórica tan rotunda, que no permite separar la intención de la representación con lo representado, alerta que el método etnográfico requiere de un recorrido teórico-metodológico especialmente sensible a los procesos vivos. Estas representaciones encarnadas que exploran relatos y ponen en práctica ritos ancestrales, desaparecidos o recuperados de la memoria social, son los que construyen la identidad cultural inmaterial de un pueblo, por lo que además de conocer las pruebas de archivo (documentos, registros, museos, etc.), donde se adquiere el conocimiento histórico del objeto de análisis, es imprescindible compartir con los protagonistas del acontecimiento las experiencias y los quehaceres cotidianos (prácticas y costumbres) que aportan el conocimiento de los signos identitarios de esa comunidad, representado por el conjunto de acontecimientos que pertenecen a un tiempo y a un lugar específico, único e irrepetible, interpretados por la sociedad actual en términos teatrales o performativos.

SEGUNDA PARTE

RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL A TRAVÉS DE ESTRATEGIAS ARTÍSTICAS

1. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

1.1. Protección y salvaguarda de la cultura de la experiencia

2. *RETRADICIONALIDAD* Y LA NECESIDAD DEL REENCUENTRO A TRAVÉS DEL ARTE

2.1. El arte labra el territorio rural: experiencias concretas

3. LA ROMERÍA: VIVENCIA PERSONAL Y HECHO ESTÉTICO SOCIAL

3.1. “Mi romería”: narración de una vivencia

3.2. La romería como hecho social relacional

3.2.1. Acción festiva comunitaria

3.2.2. Lugar sagrado

3.2.3. El camino

3.2.4. Turismo

3.3. ELEMENTOS ESTÉTICO-RITUALES DE LAS ROMERÍAS

4. SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DE LAS VIÑAS EN TOMELLOSO

4.1. Relato de los actos romeros en 2018

5. ANEXO: DETALLES ICONOGRÁFICOS DE LA REATA DE MULA ENJAEZADA

5.1. Breve descripción de las diferentes piezas que componen los arreos de una mula enjaezada

5.2. Gremios que intervienen en el ritual de engalanar a la mula

El “hombre desnudo” no existe, ya que no hay individuo que no lleve el peso de su propia memoria sin que esté mezclada con la de la sociedad a la que pertenece. (Candau, 2006, p. 66)

Es fundamental partir de la idea de que el hombre es un ser de relaciones y no sólo de contactos, no sólo está *en* el mundo sino *con* el mundo. De su apertura a la realidad, de donde surge el ser de relaciones que es, resulta esto que llamamos estar *con* el mundo. (Freire, 2009, p. 1)

Durante la época del tardofranquismo español, se dieron ciertas dinámicas de reparación vinculadas al patrimonio cultural inmaterial, en las que se recuperaron tradiciones que fueron prohibidas durante la dictadura. Aun manteniendo el carácter nacionalista se retoman fiestas, ritos, imágenes y ceremonias, aparentemente religiosas, que se distancian de la seriedad y trascendencia liberadora de una mayoría social que estaba fuertemente politizada. Esta tendencia que se mantuvo durante los primeros gobiernos democráticos fomentaba la cultura popular lejos de los circuitos elitistas de la cultura, “de ahí que se llevaran a pueblos y ciudades de provincia actividades antes consideradas de élite, replicando en cierto modo los experimentos republicanos de los años treinta bajo el nombre de «misiones pedagógicas»” (Quaggio, 2014, p. 15).

Estas celebraciones promocionan una forma de pensar colectiva y anónima a partir de lo cotidiano, un realismo crudo, muchas veces grotesco, que actuaría como instrumento de distracción, es decir, como un mecanismo desmitificador ante todo tipo de soberanía y seriedad de cualquier jerarquía de poder. En la actualidad todo es transitorio y efímero, por lo que es muy difícil mantener vivas estas expresiones culturales sin la continuidad que ofrece la tradición. Lo transitorio supone una ruptura tanto del espacio como del tiempo social, modificando radicalmente el hacer colectivo y la manera de vivir en comunidad. Para hacer frente a esta dinámica de lo temporal, se están desarrollando herramientas, desde las Ciencias Sociales y las Humanidades, con el fin de proteger y salvaguardar nuestro Patrimonio Cultural.

El proceso que vivimos en la actualidad, de homogeneización cultural, genera profundos cambios que se dan a nivel global y, como es obvio, también afecta a las sociedades rurales y a su cultura, pues no se puede negar que *lo rural* evoluciona y se va transformando, adaptándose a las pautas que marca la modernización, un proceso evolutivo que ha sido concomitante con otro de revalorización y recuperación de ciertos rasgos específicos y distintivos de la cultura rural.

Esta investigación se aborda desde el ámbito del Patrimonio Cultural Inmaterial, porque el caso de estudio, centrando en el análisis y desarrollo de la técnica del Artesculp, se encuentra directamente enraizado con estos saberes intangibles de la cultura rural, ligados a las tradiciones populares como medio y forma de expresión y comunicación.

Este capítulo se ha estructurado en cuatro apartados. El primero sitúa el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial en el marco de este trabajo de investigación, como el reconocimiento del valor patrimonial de determinadas manifestaciones culturales y sociales de los diversos grupos o colectivos que poseen formas de vida específicas e identitarias. En este sentido, la identidad está en relación dialéctica con la tradición y la memoria colectiva, es decir, con la cultura y el patrimonio cultural de un pueblo.

En el segundo apartado, se aborda la idea de *retradición* y el papel que juega el arte que acompaña a este proceso, como eje que vertebra este capítulo. La recuperación de las tradiciones festivas y culturales, coincide con el regreso a su lugar de origen de muchos de aquellos emigrantes, que abandonaron sus pueblos en busca de una vida mejor en el ámbito urbano y que ahora, junto a sus descendientes, demandan recobrar

parte de su identidad local con la revitalización de los rituales y celebraciones públicas. Pero también está acompañado, y este hecho es de esencial relevancia para las hipótesis de partida de este estudio, de un interés por parte de los artistas, de rehabilitar a través de su práctica artística, un conjunto de experiencias, emociones colectivas y rituales festivos que crean identidad e invitan a un evocador recorrido por los orígenes del patrimonio inmaterial, dando visibilidad al mundo rural y tradicional de la España; se elabora una aproximación a lo que se denomina *arte de contexto*.

En el tercer apartado, se realiza un análisis detallado de uno de los rituales festivos más característicos en el mundo rural, y de especial significación en esta investigación, la romería, ampliando este estudio, en el cuarto bloque, con la descripción de una romería concreta, la de la Virgen de las Viñas de Tomelloso.

Por último, se incluye un anexo con el desglose pormenorizado de los elementos materiales de uno de los protagonistas de la romería, la reata de mula enjaezada.

1. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Somos, ante todo, de un lugar, de un lugar que nos sobrepasa, y cuya forma nos forma, de un lugar que se ha constituido por sedimentaciones sucesivas y que conserva la señal de las generaciones que lo han formado, y que de ese modo se vuelve patrimonio. Todo ello son cosas que hacen que el lugar se vuelva lugar. Nos une a los demás y genera la información necesaria para cualquier tipo de vida en sociedad. (Maffesoli, 1997, p. 135)

Si dicho bagaje se separa de las dimensiones manifiestas de la cultura, esas que se pueden visualizar o tocar, sólo nos encontraremos ante un objeto muy evidente, pero plano y simple, sin densidad alguna. (Carrión, 2008, p. 499)

Ha tenido que pasar mucho tiempo para elevar a la categoría de *patrimonio*, el legado inmaterial que la sociedad ha ido transmitiendo de forma oral de unas generaciones a las siguientes. Durante siglos, esta consideración ha estado restringida principalmente al patrimonio material, monumentos y edificios de relevancia social, cultural y religiosa como las catedrales, basílicas, templos, palacios, castillos, puentes, calzadas, puertos, acueductos y un largo etcétera de construcciones. A partir de los años setenta del siglo XX, según Joël Candau (2006), se despierta dentro del mundo de la investigación, un gran interés por todo lo etnológico (p.90), creándose la necesidad de ampliar los límites de protección patrimonial, de los objetos a las ideas, de lo material a lo intangible y de lo histórico-artístico a las formas de vida características y relevantes para la cultura, como “los saberes, la información, las destrezas, las significaciones y los sentidos” (Carrión, 2008, p. 495).

Los bienes patrimoniales constituyen un extracto de los elementos y experiencias más relevantes y significativas, seleccionadas por medio de la memoria colectiva, que llevan una emoción asociada a una práctica y se reconstruyen constantemente de acuerdo a los intereses comunitarios dominantes del momento. Este patrimonio remite a símbolos y representaciones comunes, que constituyen la identidad de un pueblo y sus formas de vida, creando en el individuo un sentimiento de adhesión y participación que dota de sentido a la comunidad y lo diferencia del otro. La mayoría de las emociones asociadas a lo inmaterial, son generadas por evocaciones derivadas, en relación al marco contextual y no solo por las actividades desarrolladas en él. La reavivación y reafirmación de una parte de este acervo cultural ha logrado sobrevivir, gracias a la voluntad colectiva de autorreconocimiento sociocultural y de admiración por la creatividad y las habilidades desarrolladas por generaciones anteriores.

El patrimonio inmaterial es un constructo metacultural que no debe confundirse con la cultura, pues no todo lo que es cultura forma parte del patrimonio. Es cierto que con el paso del tiempo, la memoria humana, archivo donde se registra la

mayor parte de la información de las culturas orales, va seleccionando las formas rituales básicas, transformándolas con pequeñas desviaciones formales que dejan en el olvido saberes y conocimientos, hoy desechados, que no se recuperarán por ser prácticas sociales vulnerables, no útiles para la sociedad de hoy, con las que no se identifican ni se reconocen parte de los miembros de la propia cultura, pero que moldean la identidad y la memoria de un pueblo, además de formar parte de un Patrimonio Cultural Inmaterial compartido.

Estas celebraciones rituales y festivas no tendrían sentido sin los sujetos que, aunque en ocasiones no están presentes en los actos públicos, se encuentran detrás, donde se ejecutan múltiples procesos sinérgicos que construyen el repertorio de los valores de la celebración. Estas acciones se empiezan a construir meses antes del ritual; las mujeres cosen las ropas, bordan mantillas, preparan los adornos de las calles, etc., y los hombres se encargan de cuidar y arreglar a los animales (y todo su entorno de carros, aperos...), preparar el terreno, etc. Sin estos rituales privados, que se realizan desde dentro, no existiría el hecho público de la fiesta, perdiéndose todo el repertorio en el que confluyen los procesos de transmisión de valores y saberes aprendidos en el ámbito familiar desde la infancia, capacidades prácticas y conocimientos específicos, que educan en el conocimiento de los instrumentos necesarios, que dotan de significado simbólico a estas celebraciones.

La activación del patrimonio, parte de un discurso que elige los elementos presentes en la memoria, los ordena y los interpreta en función de referentes materiales, por lo tanto, lo inmaterial no implica ausencia de materialidad. El objeto material se concibe como el soporte físico culturizado, al que se designa receptor y transmisor de los códigos de significación y de la información sobre usos, formas de representación, expresiones, conocimientos y técnicas, que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos, reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Los testimonios fundamentales, conocimientos y especificidades de culturas locales que son recogidos en archivos y museos etnográficos o eco-museos, que, aunque en ocasiones ejercen como “máquinas de la memoria” (expresión de Marc Guillaume en: Candau, 2006, p. 95), con el tiempo han mejorado los métodos de conservación del patrimonio, permitiendo la acumulación de un formidable capital de conocimiento puesto a disposición del público y de los investigadores.

1.1. Protección y salvaguarda de la cultura de la experiencia

Estamos convirtiendo un producto vivo, capaz de transformarse y de crear todo el tiempo, en otro que supone una manifestación ordenada del mismo en un momento dado: aquél en el que decidimos realizar el registro canónico. Esta manera de preservar, que es la que prima en la mayoría de las políticas culturales, supone una ingenua conversión del universo cultural vivo en otro fosilizado. (Carrión, 2008, p. 503)

La idea de lo global y de los procesos de migración que hoy nos invaden por los medios de comunicación, han alterado sustancialmente la noción que hasta ahora se tenía de la *especificidad cultural*. Estos mensajes, que desde las redes *homogeneizan* las particularidades de las culturas “beneficia la multiculturalidad pero puede restar especificidad, y por tanto valor diferencial, a las manifestaciones culturales locales” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, p.14). Todas estas culturas, que corren el peligro de desaparecer con el paso del tiempo, han desarrollado referentes identitarios de carácter material (trajes, herramientas, ornamentos, lugares, etc.), soportes físicos culturizados sobre los que descansa un componente simbólico no tangible. Las características del soporte en el que se manifiesta el patrimonio cultural es lo que marca la diferencia entre lo material e inmaterial como asuntos singulares, adoptando fórmulas y técnicas jurídicas claramente diferenciadas a la hora de su protección.



Mientras que para los bienes materiales lo que se demanda son ayudas para su conservación, especialmente si son de carácter arquitectónico, para los bienes inmateriales o intangibles se necesitan ayudas para su protección, creándose la ley de “Acción de salvaguardia de las prácticas y de las comunidades portadoras, con el fin de preservar las condiciones de su intrínseco proceso evolutivo, que se realiza a través de la transmisión intra e intergeneracional” (Ley N° 5794, 2015, p. 45285). Esta protección viene demandándose por etnógrafos y antropólogos desde finales del siglo XIX, momento en el que estas investigaciones alcanzaron el estatus científico. De estos primeros estudiosos hay que recordar la obra de Antonio Machado Álvarez, padre de los hermanos Machado, *Sociedad para la recopilación y estudio del saber y de las tradiciones populares*, en 1881, así como las experiencias vividas de dos etnomusicólogos como son, Alan Lomax (24) en 1952, y García Matos en 1955 (25); ambos investigadores, recorrieron los pueblos de España, registrando su cultura (danzas, músicas, instrumentos, indumentarias, ritos, etc.), dejando en sus obras el testimonio de dos miradas diferentes de retratar el carácter tradicional español de aquellos años.

Con la llegada de La Constitución Española de 1978, se generó un marco con tintes de receptividad hacia el patrimonio inmaterial, siendo La Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, con la que comienza a ser considerado: “proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones” (Ley No 5794, 2015, p. 45286). De igual manera, la normativa autonómica sobre patrimonio histórico o cultural (1990-2013), ha venido incorporando los bienes culturales inmateriales con diferentes denominaciones. Como consecuencia del apogeo de la cultura inmaterial en los ochenta, se crearon un gran número de museos etnológicos, algunos de ellos, en pueblos sin recursos económicos para mantenerlos, que han terminado en un estado de abandono significativo (Figura 24-25). “Para el gusano, el cadáver es un hermoso pensamiento”. (Nietzsche, 2011, p. 661)

Los grandes avances en difusión y preservación del patrimonio inmaterial vienen del Derecho Internacional, fundamentalmente de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), desde donde, para dar visibilidad y resguardo a estas prácticas locales, en 1997 se puso en marcha el programa *Obras maestras del Patrimonio. Oral e Inmaterial de la Humanidad*, con la intención de proteger “valores tan importantes como la diversidad cultural, las raíces de la identidad de las comunidades, los recursos de su imaginación y su creatividad o el papel de la memoria viva y oral, sobre todo en culturas ágrafas” (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, p. 63). Este programa se clausura en el año 2006, con la entrada en vigor de la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, firmada en París en 2003 y ratificada por España en 2006.

Figura izq. 24. Museo etnográfico del Castillo de Castro Caldelas. Castro Caldelas, Orense, España (2017).

Figura dcha. 25. Elementos expuestos en las vitrinas del museo en un alto estado de abandono. (Alcolea, 2017).

24. Alan Lomax, fue un importante etnomusicólogo estadounidense, considerado uno de los más grandes recopiladores de canciones populares del siglo XX. Su obra ha culminado con la digitalización de este asombroso archivo compuesto por 5.000 horas de grabaciones sonoras, 150.000 metros de película, 5.000 fotografías y páginas y páginas sobre las costumbres de medio el mundo gracias a La Asociación por la Equidad Cultural, que vela por el legado del tipo que introdujo el folk en la cultura de masas. Accesible gratis en culturalequity.org. (Seisdedos, 2012)

25. García Matos contribuyó de manera decisiva en la recopilación del folclore musical español, introduciendo el uso de medios y técnicas de grabación sonora. A partir de 1955 impulsó una recolección general, que incluía trescientas treinta grabaciones documentales, realizadas por él, del folclore musical de todas las regiones de España.

Las manifestaciones españolas incluidas en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad son, la fiesta de los Patios de Córdoba, la fiesta de la Mare de Déu de la Salut de Algemés, los Castells, El canto de la Sibil·la de Mallorca, el Flamenco, el Silbo Gomero de Islas Canarias, los Tribunales de Regantes del Mediterráneo español (el Consejo de Hombres Buenos de la Huerta de Murcia y el Tribunal de las Aguas de la Huerta de Valencia), el Misterio de Elche (2001, una representación religiosa de raíces medievales), la Patum de Berga (2005, una fiesta popular celebrada durante la semana del Corpus Christi), la Cetrería y la Dieta Mediterránea. (Logopress, 2018). A esta lista hay que sumar las Tamboradas o Tamborradas, repiques rituales de tambor propios de diversas localidades de España, entre ellas, Teruel, Albacete y Córdoba, que han sido sumadas a la lista recientemente. Además la Unesco también ha decidido inscribir en esta lista, el arte de construir muros en piedra seca, tradicional en muchas zonas rurales de España, como también de otros países europeos como Francia, Grecia, Italia, Eslovenia, Suiza, etc.

A lo largo del siglo XX, el Arte contemporáneo y el Patrimonio cultural han ampliado la definición de sus límites, de manera que cada vez se dan más oportunidades de interacción, creándose espacios de entendimiento que centran su interés en los bienes culturales, heredados y generados, con los que se identifica la sociedad. Desde las artes plásticas se han planteado diferentes iniciativas, situadas entre el archivo y el registro documental etnográfico, con la intención de acortar distancias entre ambas formas de comprensión de la realidad. En estos casos el dispositivo archivístico se ocupa de extender puentes entre la historia y el presente, recuperando la memoria, o más bien, las memorias locales, ya que su función no es la de articular documentos históricos, sino “analizar y describir las diferencias de las diferencias, especificar los detalles” (Guasch, 2015, p. 47) de los acontecimientos y las cosas del contexto rural. En esta línea de trabajo se encuentra el proyecto *Inmaterial. Patrimonio y memoria colectiva*, realizado por Antonio Muñoz Carrión y María Pía Timón (26) en 2012, sujeto al Programa de Exposiciones Itinerantes (PEI). La intención, de estos investigadores es, recuperar el pasado sociocultural español, a través de una serie de exposiciones itinerantes que muestran una colección de fotografías de la vida rural y urbana tradicional de España de finales del siglo XIX e inicios del XX.

Según A. Muñoz Carrión (2015), los autores de las obras seleccionadas fueron “ecuanímes al renunciar a lo que pudo ser exótico para ellos mismos cuando perseguían captar lo significativo de las personas corrientes de su época” (p. 13). En las imágenes, se recrean escenas que invitan a realizar un evocador recorrido por los diferentes grupos temáticos que abarcan las manifestaciones más significativas del Patrimonio Cultural Inmaterial español de la época. Las 93 fotografías que

26. Sra. D.ª María Pía Timón Tiemblo, etnóloga de la Unidad de Patrimonio Cultural Inmaterial y Etnología del Instituto del Patrimonio Cultural de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Es la coordinadora del Plan Nacional de Arquitectura Tradicional, así como del de Salvaguarda del Patrimonio Cultura Inmaterial.

Figura 26.
Bueyes tirando de un carro, Segovia
(Wunderlich, 1923).



dan cuerpo a este proyecto, pertenecen a los fondos documentales del Instituto del Patrimonio Cultural Español, y sus autores son reconocidos fotógrafos documentalistas como, Jean Laurent, Mariano Moreno, Baltasar Cue, Otto Wunderlich (Figura 26), Escobar López o Cristina García Rodero, entre otros. Muchos de ellos fotógrafos reconocidos por el Premio de Fotografía Popular, que concede desde hace más de treinta años el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Las obras en la muestra, se ordenan en grupos por los aspectos específicos, como son, la transmisión cultural, la sociabilidad y sus escenarios, oficios en desuso, como el pastoreo o la alfarería, y una amplia representación de imágenes que recogen todo tipo de rituales festivos. En estas escenas cotidianas “no importan tanto los protagonistas como la relación que éstos mantienen, primero entre ellos, luego con objetos o con herramientas corrientes y finalmente con el lugar que ocupan físicamente en sus marcos de vida” (Chumillas, Muñoz, y Timón, 2015, p. 17), imágenes que aún hoy siguen resultando comprensibles, pues no solo forman parte de las expresiones vivas de la cultura inmaterial como de los bienes culturales a proteger, sino que además pueden ayudar a manifestar los valores propios de una comunidad.

La idea de archivo, también genera interesantes nexos de comunicación entre el Arte contemporáneo y el Patrimonio histórico. Como resultado de este cruce de culturas, se empieza a cuestionar el valor registral del documento, y el artista, separa el monumento histórico de la imagen tradicional con la que se ha justificado durante mucho tiempo. Según Foucault (1997) la historia transformaba los *monumentos* del pasado en *documentos*, alterando su realidad, sin embargo, esa condición en la actualidad ha cambiado, y hoy en día, su papel no es el de “interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál será su valor expresivo, sino trabajarlo desde el interior y elaborarlo” (Foucault, 1997, pp. 9-10). En base a esta idea, el artista Juancho Arregui, plantea su proyecto *DesLocalizaciones* (Arregui, 2011), en La Bienal del Milenio del Reino de Granada 2011 (Figura 27). El artista utiliza el entorno para desplegar una masa de silicona, sobre uno de los monumento locales más representativos de la ciudad, como es la puerta del Palacio del Almirante de Aragón. La silicona se adhiere al monumento como una segunda piel, para más tarde ser arrancado del material inerte, convertida en un fiel manuscrito en el que se registra la huella del tiempo y de la historia.

La Bienal del Milenio del Reino de Granada, es una propuesta colaborativa que se crea con el objetivo de promover “la creación de obras de arte no permanente que fomenten valores culturales de conservación y promoción, del desarrollo sostenible, la integración social, el interculturalismo y la transdisciplinariedad” (Bienal del Milenio Reino de Granada 2011, s. f.). Para llevar a cabo el proyecto, se genera un espacio



Figura 27.
DesLocalizaciones. Casa del Almirante de Aragón, Granada (Arregui, 2011).

común en el que un grupo de artistas invitados, nacionales e internacionales, dan un paseo para conocer el patrimonio cultural material e inmaterial de la ciudad granadina, con la intención de potenciar la hibridación de la obra artística contemporánea con dicho patrimonio, y crear conjuntamente un marco de difusión que fomente su preservación, a la vez que se abren líneas de investigación y temas de reflexión en torno a la creación artística contextual.

Una de las características principales del patrimonio inmaterial, es su traspaso generacional por medio del lenguaje oral. El sonido es un elemento que fija los recuerdos en la mente y que nos traslada a otras épocas o lugares; es un medio que también forma parte de los documentos de archivo, porque, un documento no es solo la información que transmite, también es el soporte en el que se registra esa información. Sin embargo gran parte de los sonidos que nos rodean, producidos dentro del marco de la actividad humana, y que pertenecen a la memoria colectiva de un lugar, no se encuentran registrados en los archivos. Es evidente que los trabajos de archivo realizados por los investigadores ya citados Lomax y Matos, son insuficientes, porque en la mayoría de las cartas etnográficas, la referencia al patrimonio sonoro es muy escasa o directamente no aparece. En base a estas realidades, en 2011 se crearon las I Jornadas sobre Paisaje Sonoro, Creatividad, y Patrimonio Cultural Inmaterial, una convención sonora titulada, *La Fonoteca del Mar*, gestionada por la Fundación Empresa Universidad de La Laguna, a la que asistieron científicos, artistas sonoros y otros agentes culturales especializados en la materia, con la intención de incidir en la salvaguarda y la difusión del Patrimonio Cultural Inmaterial de las Islas Canarias, activando y difundiendo repertorios con contenidos en formatos acústicos y promoviendo la conservación de la identidad sonora de la zona intermareal de las islas. Participaron José Igés, Josep Cerdá, José Manuel Berenguer, Xabier Erkizia, Llorenç Prat, artistas que, con sus acciones, incorporan la *escucha activa* como una experiencia sustancial en las nuevas actitudes creativas y sensibles que se desarrollan en un contexto dado, poniendo en valor la importancia patrimonial de los sonidos que nos rodean y que dan entidad a un territorio.

El interés por recuperar el relato de la memoria, a través de la cultura inmaterial, ha despertado un interés extensivo a todos los ámbitos de investigación, por lo que el Ministerio de Cultura y Deporte en 2018, creó la Convocatoria de ayudas para proyectos de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (Ministerio de Cultura y Deporte, 2018). Estas ayudas están dirigidas tanto a las administraciones públicas (Comunidades Autónomas o Entes Locales), como a las fundaciones, asociaciones, etc. Los objetivos de esta convocatoria se centran en desarrollar programas de apoyo para proyectos de documentación, investigación, transmisión, perpetuación, difusión y promoción del Patrimonio Cultural Inmaterial.

2. RETRADICIONALIDAD Y LA NECESIDAD DEL REENCUENTRO A TRAVÉS DEL ARTE

El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares (y que sueña, por ejemplo, con una residencia secundaria arraigada en las profundidades del terruño) Lugares y no lugares se oponen (o se atraen) como las palabras y los conceptos que permiten describirlas. (Augé, 2000, p. 110)

Las emociones y las reacciones relacionadas parecen preceder a los sentimientos en la historia de la vida. Las emociones y los fenómenos asociados son el fundamento de los sentimientos, los acontecimientos mentales que forman la base sólida de nuestra mente y cuya naturaleza deseamos dilucidar. (Damásio, 2014, p. 38)

El movimiento de retradicionalización (27), que recorre todos los ámbitos sociales en los años 70 y 80 del siglo XX en España y sur de Europa, produce una progresiva reivindicación del repertorio de lo inmaterial con la consecuente recuperación de los vínculos de sociabilidad en la comunidad. En plena modernidad tardía, “las fiestas se perciben como sinónimo de libertad, de espontaneidad, de apropiación de los es-

27. Según el profesor Honorio Velasco, el término *retradición* se refiere a la rehabilitación de experiencias que provocan las emociones colectivas.

pacios públicos por parte de un pueblo silenciado por la dictadura, como una efervescente *communitas* antiestructural y sociable” (Homobono, 2004, p. 37).

Detrás de este movimiento, se encuentra la necesidad que renace en el emigrante de recuperar una identidad perdida. La falta de apego del desplazado a los modos de vida del mundo urbano, le despierta la nostalgia por sus orígenes y el deseo de volver a recuperar sus tradiciones. La desafección potencia todas las emociones que tienen que ver con los sentidos, olores, paisajes, sonidos, sabores, etc.; experiencias recogidas y guardadas en ese inmenso territorio intangible que habita en nuestro cerebro, donde se archivan las piezas que conforman los recuerdos. Según el profesor Daniel Schacter (*Atrévete a saber*, 2012), especialista en memoria y neuropsicología de la Universidad de Harvard, los recuerdos se encuentran unidos a una línea de percepciones emocionales, y es por eso que cada recuerdo, no solo viene a revivir visualmente aquello que fue, sino que también trae consigo toda la carga emocional que significó en ese entonces la experiencia y que puede activarse con vivencias actuales, siendo el hipocampo el que se encarga de reunir toda esta información y revivir mentalmente el momento que vivimos en el pasado con la misma carga afectiva y emocional.

Cuando se producen estas sensaciones en las que está implicado el deseo, según Candau (2006), el individuo necesita volver al lugar, recuperar el marco, pues en su opinión “no hay memoria posible fuera de los marcos que utilizan los hombres que viven en sociedad para fijar y encontrar sus recuerdos” (p. 66). Estar en casa es recuperar una retórica común de vida, en la que se comparte con el grupo una serie de hechos y gestos simbólicos que proporcionan una identidad particular.

En la mayoría de los casos, a los retornados se les recibe con alegría y cierta esperanza de que con su vuelta se recupere la estabilidad económica y social perdida. Habitualmente estos viajes se realizan en época de vacaciones, para disfrutar de las fiestas y sus tradiciones junto a la familia y los vecinos, un cúmulo de experiencias que fomentan las relaciones de la comunidad y evocan las emociones añoradas. Este fenómeno de *retradición* tiene que ver con la “llamada de la tierra” o la “lógica de los sentimientos” (Pérez, Sánchez-Oro, y García, 2010, p. 536), filosofías que han generado movimientos que buscan al atractivo ambiental y la calidad de vida, además de recuperar un hábitat imaginado a partir de la experiencia personal vivida. (28)

Este *retorno* tiene lugar de forma paralela a la aparición de propuestas de arte contextual en el ámbito rural, que se dieron en los años sesenta y setenta, de la mano de artistas como Alberto Greco o Wolf Vostell, cuando se desplazan a los pueblos en busca de un arte vivo a través de las emociones. Desde entonces el arte se centra en el aprendizaje y desarrollo de prácticas relativas a lo relacional dentro de un contexto en el que se comparten determinados intereses, hábitos y culturas.

La intención del artista contextual, en el espacio rural, es permanecer en el lugar que investiga, acumulando los conocimientos y saberes que este le ofrece. El artista “experimentador”, no tiene como objetivo inmediato la invención, sus metas no son “formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud, 2008, p. 12). En ocasiones la obra se realiza en comunión con un monumento local, reapropiándose de un símbolo social que forma parte de la memoria colectiva del lugar, para reformular su sentido. Estas intervenciones pretenden activar pasiones públicas locales, más que impresionar a las grandes instituciones del arte.

28. Sobre el fenómeno de *retradición*, José Antonio Pérez Rubio y Yolanda García han publicado el libro: *Turistas “paisanos”, retornados y mayores. Tres categorías a tener en cuenta en el futuro de las comunidades rurales* (2013). Lo justifican aseverando que estos visitantes no son forasteros ni extraños, ni tampoco son el turista rural *tradicional* o de regreso, pues no son solo los que emigraron los que llegan al pueblo, sino sus descendientes, cargados de otro tipo de motivaciones distintas de las familiares. Tampoco son retornados definitivos ni todos son turistas nostálgicos.

2.1. El arte labra el territorio rural: experiencias concretas

Este modelo de cultura y sociedad alternativa es el germen de los movimientos asociacionistas que implantan las bases de la redefinición de la cultura rural a comienzos del siglo XXI. Entre estos grupos se encuentran iniciativas artísticas, individuales y colectivas, que se asientan sobre referentes etnográficos, antropológicos, políticos y económicos que forman parte de los objetivos de esta investigación, en

la que se pretende analizar los procesos y herramientas, así como metodologías que ayudan a reconstruir y resignificar la cultura en el ámbito rural.

Son muchos los pueblos de España que en el siglo XXI participan de forma activa en el desarrollo del arte contemporáneo. Al igual que el inmigrante, el artista que abandonó su pueblo en los años ochenta, siente la necesidad de recuperar la identidad que le fue arrebatada por la modernidad y a la vez que abandona la ciudad busca en el espacio rural una visión del arte que se aleja del “simulacro” (Ardenne, 2006, p. 11), para buscar un determinado significado cuyo sentido depende de la relación o relaciones que se establecen entre el artista y el contexto. Estas propuestas independientes, son una parte significativa de la transformación que hoy en día disfrutan los diferentes espacios de creación artística en el territorio rural, iniciativas creadas por la gestión de artistas cercanos al contexto rural y que ejercen como activistas culturales, acercando el arte a sus lugares de origen.

La intención del artista es llevar el arte a los pueblos alejados de los grandes centros culturales, proponiendo estrategias artísticas que generen experiencias de interacción con un público participante, que incorpora al proyecto el conocimiento del lugar, sus tradiciones y su historia. Estas prácticas no se focalizan en la producción de obra, sino en el proceso, siempre abierto a la intervención espontánea de los habitantes del lugar que en cualquier momento dejan de ser sujetos pasivos para formar parte del proceso creativo. Así fue como Dionisio Cañas, poeta y artista manchego, en 1990 llevó a Cinco Casas, un pueblo de Ciudad Real, la exposición *Cambio de Sentido*, en la que se reunieron en el salón de baile del pueblo gran parte de los grupos formados por los artistas más comprometidos con la realidad política, social y artística de los años ochenta y noventa del siglo veinte, como es el caso de Agustín Parejo School, E.M.P.R.E.S.A., Libres para Siempre, De-2, 03 Cosas, Equipo Límite y el grupo Estrujenbank, el cual creó para este evento la Colección Estrujenbank de Arte Contemporáneo. Esta pieza consistía en una colección de “fotocopias de edificaciones de mala calidad y de personajes anónimos y vulgares, a fin de reconvertir la alfabetización como categoría ideológica y práctica de dominación y defender una cultura «analfabeta», oral y signica, y radicalmente ajena a la cultura dominante” (Marzo y Mayo, 2015, p. 567).

Estos acontecimientos artísticos se incorporan a la vida cotidiana del pueblo, convirtiéndose en un acto festivo en el que los artistas son acogidos con entusiasmo y cierta curiosidad; al principio algunos de los vecinos reticentes se muestran ajenos, pero después de un tiempo se sienten parte del proyecto. Sin embargo, en este caso la exposición se vino abajo por una reacción violenta de algunos habitantes del pueblo frente a la pieza del grupo E.M.P.R.E.S.A., en la que se mostraban unos desnudos masculinos. A consecuencia de este incidente, el alcalde del pueblo sugirió que se desmontara aquella obra, a lo que Dionisio Cañas se negó, evitando ejercer de censor, decidiendo por contra quitar toda la exposición, y como consecuencia exclusivamente se mantuvo como pieza única la formada por un grupo de fotografías familiares (Figura 28) de los habitantes del pueblo.

Es importante reflexionar sobre la forma en la que el arte debe hacer su inmersión en el territorio rural, y contemplar los efectos que estas prácticas pueden producir en la comunidad intervenida. El artista rural de hoy apuesta por una relación con el mundo rural desde el diálogo y el respeto, tendiendo puentes culturales con propuestas dinámicas que fomenten una reflexión crítica, analítica y constructiva de la producción artística. Son prácticas que “tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los *sujetos de experiencia*” (Brea, 2008, p. 106). La cuestión es compartir la vida cotidiana del pueblo, conocer sus tradiciones y participar con su obra en la salvaguarda de la memoria colectiva de la comunidad, dando valor a cuanto hay en el pueblo que merece la pena transmitir y potenciar de una forma activa. La mayoría de estas iniciativas surgen vinculadas a movimientos culturales asociativos, fuera del ámbito institucional, caracterizándose por su diversidad organizativa, en base a una metodología de trabajo integradora y participativa.

Muchos artistas apuestan por montar redes descentralizadas que se tejen en contextos rurales, lejos de la élite y de las grandes estructuras comerciales. Este fue el caso de Miguel Ángel Moreno Carretero (29) cuando, junto a Antonio R. Sánchez Gavilán en 2002,

29. Miguel Ángel Moreno abandonó Scarpia en 2015 y junto a Noelia Centeno, Antonio Blázquez, Patricia López Magadán, Paloma Montes López y Fran Pérez Rus, en 2016 fundaron la asociación cultural FAR.



crearon el proyecto artístico Scarpia en El Carpio, localidad rural de Córdoba. Durante sus catorce ediciones, se desarrollaron cientos de intervenciones artísticas y talleres con el objeto de fomentar el análisis y la puesta en marcha de propuestas de arte público, bajo la dirección de las figuras más prestigiosas del panorama nacional e internacional del arte. Se buscó la inmersión en el contexto, con la problemática que supone la aceptación e integración de los propios habitantes del pueblo en el proyecto. La idea original de Scarpia era llevar el arte a los vecinos del pueblo, una idea que con el paso de los años se ha conseguido, encontrándonos en sus calles con multitud de obras de los artistas, que durante estos años han compartido experiencias con los vecinos, colaborando como público activo y protagonista de muchas de las acciones artísticas planteadas, convirtiéndose la propia sociedad rural en coautora del arte contemporáneo (Figura 29).

Figura 28.
Exposición *Cambio de Sentido*, en Cinco Casas, Ciudad Real. (1990).

Figura 29.
Fuente de la Chirrita. Taller de Creación Jesús Azogue. Scarpia XI, El Carpio, Córdoba (2012).

A esta tendencia de cooperación, entre artistas y comunidades rurales, en las últimas décadas también se han sumado instituciones privadas y públicas que ayudan a crear espacios de colaboración entre el arte contemporáneo y el patrimonio cultural. Uno de los espacios a reseñar es la Universidad Rural Paulo Freire (30), un proyecto que nace dentro del ámbito rural y de los movimientos sociales en el 2001, bajo la influencia del legado de los movimientos pedagógicos rurales impulsados desde la Institución Libre de Enseñanza, las Escuelas Campesinas y el legado de Paulo Freire. La URPF propone “investigar, valorar, rescatar, compartir y recrear saberes, fomentando el encuentro entre personas mayores que viven en los pueblos y jóvenes que quieran aprender” (Martínez, 2018). Otros espacios culturales, que nacen como proyectos de Arte rural ligados al territorio, que desarrollan un trabajo de reivindicación exteriorizándola a través de temas cotidianos que afectan a su comunidad, son La Harinera (2013) en Pedro Muñoz, Castilla La Mancha y la FCAYC Fundación Cerezales Antonino y Cynia (2008), en Cerezales del Condado, León. Estas formaciones unifican el arte, la arquitectura, la sociología, la antropología cultural, la música y los estudios del entorno, prestando una especial atención a las necesidades sociales, para reconfigurar la cultura como identidad individual y social en el medio rural. Hay que destacar las labores de mecenazgo y promoción que desarrolla FCAYC, con proyectos artísticos como *Herbarium* (Lozano, 2013), orientados al “desarrollo del territorio y a la transferencia de conocimiento a la sociedad mediante dos vías de acción, la producción cultural y la etnoeducación” (Sobre la Fundación, s. f.). En este sentido Lorena Lozano propone, desde un punto de vista etnológico, trabajar en la construcción de un Herbarium a partir del ecosistema del lugar y con la colaboración de los habitantes de Cerezales del Condado (Figura 30).

30. La Universidad Rural Paulo Freire (URPF) se forja en el III Foro por un Mundo Rural Vivo celebrado en Navares de las Cuevas (Segovia), en junio de 2001 y se concreta al constituirse la Asociación Universidad Rural Paulo Freire en agosto de 2006. Actualmente se extiende a una decena de zonas del Estado Español.

Se trata de plantear proyectos híbridos que permitan abordar, por medio de estrategias artísticas, las potencialidades que ofrece el contexto, una manera de configurar los discursos del presente en comunión con las narrativas del pasado. Con esta intención se planteó en 2006 el proyecto de arte público efímero *Peregrinatio*, en el que se mezcla el encanto de los monumentos históricos de la población de Sagunto, con las diferentes propuestas de artistas emergentes del arte contemporáneo. Fernando Castro Flórez y Tomás Ruiz, comisarios de esta iniciativa, proponen el reto de intervenir espacios místicos y recogidos, como son siete ermitas, habitualmente situadas en caminos fuera



Figura 30.
Herbarium.
(Lozano, 2013).

Figura 31.
Vía Crucis,
Sagunto, Valencia
(Maté, 2012).



31. A las propuestas de Avelino Sala y Mateo Maté se sumaron las de Rocío Villalonga que diseminó el camino al Calvario de jofainas; el laboratorio de revelado fotográfico analógico de Almudena Lobera en la puerta de la ermita de San Blas; la escultura de la colombiana Natalia Granada en la ermita de la Sangre; Filippus Stitsopoulos un artista griego que mostró una serie de fotografías y vídeos de performances realizadas previamente, en la ermita de San Roque; y se termina el recorrido con las imágenes del fotógrafo y poeta gallego Manuel Vilariño en la ermita del Bon Succés.

32. Esta zona se encuentra en la región conformada por Rillo de Gallo, Selas, Anquela del Ducado y Molina de Aragón, en Guadalajara. Con tan solo 1,63 habitantes por kilómetro cuadrado. (Ramos, 2019)

de las rutas urbanas. Estos creadores acometen el trabajo con la intención de “medirse con la espiritualidad y la materialidad de estos tiempos confusos” (Bosco, 2012). Todos los artistas que participaron en esta muestra lo hicieron con total libertad y respeto, al espacio y a sus gentes, buscando dialogar con el simbolismo específico del lugar intervenido. Se plantearon obras de formatos muy variados, aportando a cada espacio la mirada individual del artista (31). La obra *Socorro* (Sala, 2006), del artista Avelino Sala, colocó el grito mudo del título de su pieza, hecho con luz de neón azul-violeta, en el exterior de la ermita de San Cristóbal, patrono de los viajeros y de todos los desplazados. Sin embargo Mateo Maté, aborda en *Vía Crucis* (Maté, 2012), desde la figura del comisario, el montaje de una exposición en el interior de la ermita de los Dolores, en la que las catorce obras expuestas, mostraban la estructura en cruz de la parte trasera de los bastidores (Figura 31), pues según expone irónicamente el artista “detrás del cuadro más revolucionario siempre hay una cruz” (Bosco, 2012), la forma de la cruz del bastidor, asume en este contexto una simbología de crítica hacia las nuevas catedrales, lugares de culto del arte contemporáneo, los museos; espacio sagrado al que se acude de forma silenciosa a contemplar imágenes los domingos.

El incesante goteo de abandono de las zonas rurales de España, que comenzó con los movimientos poblacionales de los sesenta, ha llevado a nuestro país en el año 2019, a tener las zonas más despobladas de toda Europa (32). Es evidente que los desequilibrios entre campo y ciudad se acrecientan con la agresiva economía capitalista, que impulsa a los habitantes de las zonas rurales, hacia las ciudades para intentar sobrevivir. Al mismo tiempo, cada vez son más numerosos los colectivos de origen interdisciplinario como *Campo Adentro* fundado en 2010, *Re.colectivo* y *Paraísural*, ambos proyectos fundados en 2012, que recuperan algunos ideales del movimiento neorrural del 68. Los ejes sobre los que se sustentan estas organizaciones, proponen la creación sostenible de un modelo colaborativo de repoblación y reutilización del campo, donde la autosuficiencia y la autoorganización, forme parte de las propuestas a agricultores, ganaderos, artesanos y artistas de la propia localidad rural. Las estrategias artísticas que plantean para desarrollar estos proyectos, se gestionan a través de experiencias performativas y audiovisuales junto a conferencias y talleres tanto artísticos como de labores más específicas y tradicionales de la cultura del entorno. La idea es mezclar los métodos tradicionales con los tecnológicos para desarrollar un nuevo valor etnográfico que revitalice el territorio.

Gran parte de las iniciativas que habitan el medio rural, fomentan la participación a través de procesos de identificación e implicación con el entorno, considerando la reconstrucción del propio lugar como proyecto artístico. Son plataformas multidisciplinarias que trabajan en red, entretejiendo el territorio con iniciativas colaborativas que fomentan el intercambio de experiencias y aportan información, ideas y metodologías. Estos espacios culturales, como *Red Transibérica* (2006), *El cubo verde* (2015), o *LabRural* (2012), giran en torno al arte, la tecnología y la innovación en el territorio rural. Utilizan herramientas informáticas y reinterpretan las tecnologías más tradicionales, estableciendo un diálogo entre lo nuevo y lo popular para fomentar la educación, la comunicación, la movilidad y la cultura en lugares

desprovistos de las infraestructuras necesarias, haciéndolos más atractivos con laboratorios creativos, residencias de artistas, exposiciones, proyectos de agroecología, etc., donde se cuestionan y se promueven maneras alternativas de relacionarse con el hábitat a través de las prácticas artísticas.

3. LA ROMERÍA: VIVENCIA PERSONAL Y HECHO ESTÉTICO SOCIAL

La obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora. El acto del monumento no es la memoria, sino la fabulación. No se escribe con recuerdos de la infancia, sino por bloques de infancia que son devenires-niño del presente. (Deleuze y Guattari, 1997, p. 169)

La humanidad antigua entera está llena de delicadas consideraciones para con «el espectador», al ser el suyo un mundo esencialmente público, esencialmente visual, incapaz de imaginarse la felicidad sin espectáculos y fiestas. (Nietzsche, 2016, p. 493)

3.1. “Mi romería”: narración de una vivencia

Esta parte de la investigación conlleva la complicada tarea de encontrar los puntos de apoyo, para desarrollar el estudio de la romería, en un enclave tan frágil como la información transmitida oralmente. El inicio del tema comienza con un recorrido cercano y personal, lo que lleva aparejado que gran parte de la información simbólica se corresponde con recuerdos que han sido rescatados de la memoria. Este ejercicio de sumergirse en los archivos del pasado, con la intención de liberar exclusivamente cierta información, es un acto atrevido y arriesgado, pues junto al dato (una fecha o un nombre) también recuperamos imágenes y escenarios unidos a experiencias y emociones con las que elaboramos nuestra historia vivencial.

Los recuerdos que guardo de esta fiesta pertenecen a momentos concretos, que de vez en cuando, por una vivencia puntual, se activan, despertando un cúmulo de emociones que me transportan al pasado. La romería es una celebración que ha



Figura 32.
Ramón Alcolea y Manuela Sánchez en la Romería de San Isidro, con sus hijas Manuela, Reyes y Carmela. Socuéllamos, C. Real. (15 de Mayo de 1962).



Figura 33.
Carros y carrozas camino de Titos.
Romería de San Isidro, Socuéllamos,
C. Real (Alcolea, 1976).



Figura 34.
Yunta de mulas enjaezadas. Romería
de San Isidro, Socuéllamos, C. Real
(Alcolea, 1976).

marcado momentos importantes de mi infancia (Figura 32), por lo que antes de explorar este fenómeno desde todas sus dimensiones, me permitiré recordar pequeños retazos que construirán la estructura de un análisis simbólico más profundo.

En mi pueblo la romería se celebra el 15 de mayo, en honor al patrón San Isidro Labrador, aunque en la actualidad esto ha cambiado; los días de la fiesta se han ampliado, empieza el viernes y se clausura el domingo, aproximando y ajustando estos festivos al fin de semana. El escenario de esta celebración es un paraje popularmente llamado Titos, junto al río Záncara, a 5,5 kilómetros del pueblo; allí se encuentra la ermita del santo patrón, donde se ofician los solemnes actos religiosos. Alrededor de la ermita se convocan la mayoría de los actos lúdicos, casetas que sirven comida y bebida, así como una variada oferta de concursos (comidas tradicionales, bailes, carrozas, reatas) y toda clase de torneos de juegos populares (petanca, caliche, tiro de reja, maniobras de tractor con remolque, arada, carreras de galgos, etc.).

Mi recuerdo rescata las sensaciones más primigenias, reconociendo que el ambiente de fiesta únicamente empezaba, cuando veía a mis padres preparar *el avío* (hasta ese momento no se podía asegurar que iríamos a la romería). Algunos vecinos hacían el camino del pueblo a la ermita en grupo; se reunía toda la familia, vecinos y amigos, para decorar los carros y enjaezar las mulas (Figuras 33-34). Nosotros siempre llegábamos cuando todo estaba lleno de gente y nos costaba encontrar un hueco donde aposentarnos. Íbamos con el coche, en el que llevábamos una mesa plegable y algunas sillas, mantas, bebidas y un montón de comida. El recuerdo es muy vivo, lo que nunca faltaba era la tortilla y el pollo con tomate, que se comían en familia y con amigos, que en muchos casos venían de fuera del pueblo a pasar el día con nosotros.

El día de la romería se esperaba con mucha ilusión, ya que en la ermita se creaba un ambiente jovial que rompía con lo cotidiano. La gente estaba alegre, cantaban y bailaban, se mezclaban niños y mayores en grandes corros espontáneos y abiertos para jugar a los palmos, la comba, la goma, etc. La mayoría de la gente se conocía, creándose de forma espontánea grandes grupos, en los que se compartía bebida, comida y anécdotas, mientras que los niños se divertían con sus juegos.

Otra experiencia que se iniciaba en la romería eran los primeros contactos de flirteo juvenil. Entre tanto alboroto y jovialidad era fácil perderse por la arboleda donde se generaban situaciones de encuentros *fortuitos* entre los jóvenes, verdadero caldo social para las relaciones entre adolescente. En el fondo se buscaba una libertad que se nos negaba; hay que señalar que la sociedad rural de los años setenta, todavía se encontraba bajo la dictadura franquista, y en los espacios rurales, las relaciones sociales eran custodiadas por el cuerpo de la Guardia Civil y los curas de la parroquia, adoctrinando a través de las clases de religión en el colegio, imponiendo un control férreo sobre la *moral* y las *buenas costumbres*.

Después de pasar el día en el campo, comiendo, jugando, y socializándose, al caer la tarde, y en más de una ocasión algo quemados por el sol, tocaba recogida y vuelta

al núcleo rural, en comitiva hasta la plaza del ayuntamiento, momento en el que se hacía la entrega de premios a las carrozas y reatas mejor decoradas. En ese momento terminaba la romería de ese año pero comenzaban los preparativos para la romería del año siguiente.

3.2. La romería como hecho social relacional

El hombre no realiza su naturaleza en una humanidad abstracta, sino dentro de culturas tradicionales donde los cambios más revolucionarios dejan subsistir aspectos enteros, explicándose en función de una situación estrictamente definida en el tiempo y en el espacio. (Lévi-Strauss, 1993, p. 50)

Con lo expuesto hasta el momento, se podría afirmar que la romería es una manifestación popular de carácter religioso en la que se comparte un sentimiento de alegría colectiva en un entorno común, donde se generan fenómenos culturales complejos, por medio de *acciones ritualizadas* que contribuyen a significar un tiempo y a demarcar un lugar. El escenario principal de esta representación simbólica es la ermita o santuario y los terrenos aledaños, lugar en el que se organizan un conjunto de expresiones populares compartidas por toda la comunidad, que entremezclan e interaccionan rasgos de significado festivo, religioso, identitario, social y estético. Estos rituales, fomentan las tradiciones locales y establecen la relación del individuo con su entorno social, más allá de las tensiones de la vida cotidiana.

La celebración de la romería se remonta a la antigüedad, sin embargo esta fiesta no ha perdido visibilidad social con el paso de los siglos, sino que ha ido adaptándose a los múltiples procesos de mutación que han afectado al mundo de la cultura, adecuándose a la progresiva secularización y al carácter laico que gradualmente va imponiendo la mayoría social. Estas manifestaciones, aun manteniendo su origen religioso, se han transformado, principalmente en un acto sociocultural-lúdico, en el que se reúnen anualmente los vecinos para disfrutar y mantener vivas sus tradiciones. Según Certeau (1999) en estos actos simbólicos, se activan elementos determinantes que organizan la manera de “recibir” los mensajes culturales, es decir, de transformarlos mediante el uso que se hace de ellos, y así “la cultura no es la información, sino su tratamiento mediante una serie de operaciones en función de objetivos y de relaciones sociales” (p. 263), que son las que aportan significado de manera continua a estos fenómenos comunitarios.

En la romería se realizan una secuencia de *acciones ritualizadas*, que se repiten anualmente, en las que el elemento principal del ritual es la imagen de devoción del patrón o patrona del pueblo, la cual protagoniza una serie de representaciones simbólicas que consagran los valores de expresión histórica del lugar. De este modo, “mediante la conjunción de elementos simbólicos dominantes y otros instrumentales, las romerías logran componer un escenario comunicativo, que resulta ciertamente útil y adecuado para expresar, entre otros, discursos y acciones de carácter identitario” (Madariaga, 2006, p. 88), potenciando las expectativas de los colectivos locales implicados en la celebración, como por ejemplo las cofradías y las hermandades. Se dibujan así claramente, dos escenarios que conviven y se respetan, compartiendo el espacio, los símbolos y los rituales; una dualidad entre lo religioso y lo pagano que se entremezclan con un sentimiento festivo y de devoción común. A estos fenómenos colectivos, en los que se suman todo tipo de instituciones del municipio, Mauss (1979) los denominó un conjunto de *hechos sociales totales* (p. 259).

En este fenómeno social “total”, (...) se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales –en éstas tanto las que políticas como las familiares- y económicas (al mismo tiempo), las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo, o mejor de prestación y de distribución, y a las cuales hay que añadir los fenómenos estéticos a que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones producen. (Mauss, 1979, p. 157)

Para llegar a entender en su totalidad lo que significa la romería, y todos los valores sociales que se manifiestan, es necesario desarrollar los mecanismos simbólicos que se disparan en el momento de la celebración. Vienen a ser una serie de conductas sociales, que se concretan en representaciones específicas, ligadas a un contexto y a las reglas precisas que marca la tradición “la formalidad o convención, la estereotipia o fijación en las formas, y la condensación de creencias y valores a nivel simbólico, pero además han de tener forma, estructura y una secuencia interna” (Rementería, 2006, p. 106).

3.2.1. Acción festiva comunitaria

Etimológicamente el concepto *comunidad* nos dirige hacia la acción realizada “conjuntamente” o “en común” (Asale, 2018), un aspecto que abarca todas las formas de relación, tradición y compromiso moral que puede encontrarse en una localidad, religión, raza, ocupación o en cualquier colectividad que comparta y defienda los valores del grupo en el que primen la “colectivización frente a la individualización, hermanamiento frente al aislamiento, confraternidad frente al egoísmo, familiarismo frente al anonimato, derroche frente a la continencia, los sentidos frente lo racional” (Madariaga, 2006, p. 102). Aunque el individuo sea un ser independiente y libre para escoger su pertenencia a una comunidad, necesita compartir con el grupo una serie de caracteres comunes y elementos simbólicos que lo definan, “de ahí la importancia que otorga a la conciencia colectiva o a esos momentos específicos (fiestas, acciones comunes) mediante los cuales tal o cual sociedad va a confortar «el sentimiento que ella tiene de sí misma»” (Maffesoli, 1990, p. 146).

El individuo no puede vivir solo ni aislado de una comunidad; desde el momento que nace se encuentra ligado a una cultura y un lugar concretos, desarrollándose un vínculo en el que se entrecruzan experiencias propias y colectivas, acciones heredadas y otras vividas, que junto a los afectos, forman un todo. Así, al igual que una forma artística es la suma de una multiplicidad de elementos reales y simbólicos, los rituales sociales son el resultado de una acción simbólica específica creada a partir de hechos cotidianos compartidos por una colectividad, certificando que “la única tara que podría afligir a un grupo humano e impedirle realizar plenamente su naturaleza, es la de estar solo” (Lévi-Strauss, 1993, p. 94).

Habitualmente en las romerías se transmite una imagen de *solidaridad* comunitaria, en la que prima compartir con los otros todas las emociones que conlleva este peregrinaje, un sentimiento acorde con la idea de comunidad, en la que no tienen cabida ciertas diferencias relacionadas con el estatus social. Obviamente la igualdad no es real, al igual que en otros hechos colectivos populares, en la romería se observan formas de contestación a ciertas *prácticas de control* social que ejercen las instituciones desde el poder. Ahora bien, es evidente que en estos *hechos sociales*, el cuerpo físico del hombre, como apunta Foucault (2002), es transformado en cuerpo simbólico, siendo sometido a técnicas políticas que operan sobre él a través de códigos relacionales complejos en los que “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (p. 32). Este sometimiento no se ejerce solamente con instrumentos de violencia e imposición, sino que en este caso, puede ser “calculado, organizado, técnicamente reflexivo, puede ser sutil, sin hacer uso ni de las armas ni del terror, y sin embargo permanecer dentro del orden físico” (p. 33) de la comunidad. Para estos actos festivos el poder dispone de estrategias de dominación, tácticas y maniobras, que utiliza de acuerdo a una serie de engranajes complejos que crean relaciones tensas entre los diferentes grupos sociales de la vecindad.

Los intentos de control de la romería vienen de lejos, y como Luis de Benito García (2014) describe, a finales del siglo XVIII, la Junta General del Principado y la Iglesia, interpretaron como licenciosos los espectáculos romeros, prohibiendo en 1784 los bailes mixtos, bajo pena de excomunión e imponiendo la presencia de jueces, que además se encargaban de poner fin al acto media hora antes de que oscureciese. Esta fiesta “solía ser condenada por las elites sociales al constituir una herencia del irregular tiempo de

trabajo campesino. Los patronos se sentían frustrados ante su incapacidad para transformar al obrero mixto en un proletario obediente y disciplinado” (p. 197).

Con estos antecedentes, no es de extrañar que la presencia de la pareja de la Guardia Civil, sea una imagen habitual en el paisaje de este tipo de celebraciones. En la imagen (Figura 35), se muestra una escena de romería de los años cincuenta, en la que están presentes algunos de los códigos simbólicos que se ponen en juego en la mayoría de las celebraciones populares. El poder se encuentra latente sobre dos figuras montadas a caballo, una pareja de guardias civiles que ejercen una posición de distancia y dominio respecto al resto del grupo. El hecho de ir a caballo y uniformados, remarca la existencia de un campo político en el que las relaciones de poder operan y marcan una acción de vigilancia y otra de sometimiento, pues según Nietzsche (2016) “sin crueldad no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre” (p. 491) .

En cualquier caso, no hace todavía mucho tiempo eran impensables bodas principescas o fiestas populares de gran estilo en que no hubiese ejecuciones, suplicios o, por ejemplo, un auto de fe, ni tampoco una casa noble en que no hubiese alguien en que poder descargar sin escrúpulos la maldad y las burlas crueles. (Nietzsche, 2016, p. 491)

Es cierto que la romería es una manifestación religiosa, marcada por actos ceremoniales que hacen referencia a la figura de la patrona o patrón del pueblo durante toda la jornada (misas, procesiones, bendiciones, etc.). No obstante, “un ritual puede ser religioso por sus contenidos y simultáneamente estar fuertemente secularizado en sus formas y organización” (Madariaga, 2006, p. 91). Los rituales principales que estructuran la fiesta se basan en un proceso secuencial, que comienza con un *desplazamiento físico y emocional* de la comunidad hacia el lugar sagrado, una experiencia de tránsito, que inicia un *ritual de paso*. En este momento, en el que los individuos salen de la población y abandonan su posición cotidiana, según Turner (1988), se inicia un tiempo *liminal* que debilita la estructura social y da paso a la antiestructura, a los valores y mitos del pasado en los que se fundamenta lo comunitario. Es el momento en el que Turner sitúa las *communitas*, una sociedad, en cuanto comunidad, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, compuesta de individuos iguales que se someten a los ancianos como única autoridad de control en el ritual (p. 103).

Todos los ritos de paso incluyen tres fases: separación, margen (o limen) y agregación. La primera fase, o de separación, supone una conducta simbólica que signifique apartarse del grupo o bien que el individuo se aleje de su anterior situación dentro de la estructura social o de un conjunto de condiciones culturales (o «estado»); durante el período siguiente, o período liminar, el estado del sujeto del rito (o «pasajero») es ambiguo, atravesando por un espacio en

Figura 35.
Grupo familiar del entorno de Ramón Alcolea. Romería de San Isidro, Socuéllamos, C. Real (1951).

Figura 36.
Grupo familiar del entorno de Ramón Alcolea. Romería San Isidro, Socuéllamos, C. Real (1953).



el que encuentra muy pocos o ningún atributo, tanto del estado pasado como del venidero; en la tercera fase, el paso se ha consumado ya y el sujeto del rito, tanto si es individual como si es corporativo, alcanza un nuevo estado a través del rito y, en virtud de esto, adquiere derechos y obligaciones de tipo «estructural» y claramente definido, esperándose de él que se comporte de acuerdo con ciertas normas de uso y patrones éticos. (Turner, 1999, p. 104)

Los encargados de organizar los actos romeros, son las cofradías o hermandades de la imagen a la que se venera en esta celebración, *símbolo identitario y territorial local*. Esto ocurre cuando “la imagen objeto de devoción posee el patronazgo de la localidad, no siendo tan habitual cuando esa devoción se asocia a otros colectivos” (Madariaga, 2006, p. 96). En estos casos, los gastos generados los asumen los miembros de la hermandad, con las cuotas que pagan por asociarse y donaciones que reciben de particulares, fruto de ofrecimientos y penitencias, añadiendo lo que destina el departamento de festejos del ayuntamiento del pueblo para la fiesta. Cuando la romería forma parte del circuito turístico, es necesaria una planificación y organización logística de la que se hace cargo Protección Civil y el Ayuntamiento, con el apoyo de la Guardia Civil y la Cruz Roja, que velan para que la romería transcurra con normalidad y sin incidentes.

Esta fiesta se compone de multitud de aspectos que estimulan los *rituales de iniciación*, tanto individuales como colectivos, pues el sentimiento grupal es compartido y fomentado desde el entorno familiar, en el que desde muy pequeños a los niños y niñas se les inicia en estas tradiciones (Figura 36). Llegado el momento, se reúne toda la familia, como unidad social básica, junto a los parientes y vecinos. El grupo, núcleo vertebrador de la configuración de esta fiesta comunitaria, ayuda a fortalecer el contacto y tomar decisiones en común, porque para alcanzar un buen grado de organización, hay que coordinar la participación de todos los miembros en los actos de la romería y compartir las decisiones sobre la intendencia, decoración y abastecimiento.

La *convivencia* en este contexto festivo crea *rituales de interacción*, que afectan a los romeros, intensificando sus relaciones en base a una serie de emociones compartidas, tales como cumplir una promesa u ofrecimiento, un acto individual o grupal que confirma “una adscripción religiosa a una devoción, y para el conjunto social, la confirmación de integrar colectivos según modelos de identificación dominantes” (Madariaga, 2006, p. 88). En estos encuentros fluyen los saludos y las presentaciones, surgen nuevas amistades, aportando consistencia a la red social. En la actualidad, la euforia festiva, también se apodera de autoridades y representantes gubernamentales, anteponiendo la relación personal y directa que transmite cercanía y complicidad con los individuos de la comunidad. En este sentido, la romería proporciona un contexto favorable para la reproducción y reafirmación de identidades colectivas y territoriales.

Uno de los actos tradicionales indispensables en la romería es el *banquete familiar*, hecho social y religioso que se caracteriza por la hospitalidad, en el que se comparte la comida con parientes y amigos. El acto de *comensalidad* representa un ritual social muy efectivo para reforzar los lazos de parentesco y autoafirmación grupal. En todas las culturas, la acción de comer y beber juntos, es una práctica común de los ritos de paso, conllevan unas pautas que establecen, refuerzan y reeditan las relaciones que sostienen la familia y la sociedad. En los últimos años, la alimentación y la comida, como acto social, ha sido reconocido por la antropología como una de las principales dimensiones sociales y culturales que permiten a los investigadores acceder a las normas y pautas de interacción entre los individuos que componen una comunidad o una sociedad.

Este rito surge de las realidades cotidianas, y se elabora poco a poco en el compartimiento de gestos simples y rutinarios. Es en este sentido en el que el hábito o la costumbre sirven para concretar, para actualizar, la dimensión ética de toda socialidad. (Maffesoli, 1990, p. 61)



Figura 37.
La Pinilla, Romería de la Virgen de las
Viñas, Tomelloso, C. Real, (Alcolea, 2018).

Comer en grupo representa uno de los actos universales de convivencia utilizados por el ser humano para transferir connotaciones sociales y ceremoniales. La mesa es por excelencia un lugar de convivencia, y la comida una técnica simbólica, una metáfora de la cordialidad e igualdad que se establece en los momentos festivos. En la romería, como ritual festivo religioso, el acto grupal de compartir la mesa, se convierte en un espacio simbólico reconocido en “la eucaristía cristiana, que pone de manifiesto la unión de los fieles y la unión con Dios” (Maffesoli, 2004, p. 53).

Las provisiones para ese día son entre abundantes y excesivas, se preparan cantidades ostentosas de comida y bebida con la intención de compartir e intercambiar con el resto del grupo. En la actualidad, esa tradición casi ha desaparecido; la globalización, junto a la expansión de las comunicaciones, han cambiado la forma que la sociedad tiene de contemplar el ocio, sumándose a la fiesta una red de puestos de feria en los alrededores de la ermita, en los que habitualmente se vende comida, bebida, juguetes, objetos de artesanía, etc. La afluencia de turistas a estas celebraciones ha aumentado de tal forma que mucha gente del pueblo participa en los actos religiosos y lúdicos, (Figura 37) toma el aperitivo en alguno de los puestos y se van a comer a casas de campo o a las casetas privadas de peñas y hermandades fuera del recinto de la ermita.

Otro de los rasgos significativos de una romería, como de la mayor parte de las fiestas que se realizan al aire libre, es la práctica de *juegos tradicionales* (33). Entre el juego y la fiesta existe una serie de características primarias comunes, que establecen una estrecha relación histórica, social y cultural. Son muchos los historiadores que afirman que en el umbral del desarrollo de toda cultura existe un componente lúdico, siendo este el origen primario de muchos rasgos identitarios que hoy definen la cultura de un pueblo. En las primeras fases de creación del juego, no estaba presente la intención de transcendencia, ni existía un método, era la expresión pura ritualizada de los cuerpos, lo que “muestra la independencia que tiene este fenómeno de las normas sociales y de las instituciones que los sustenten” (Vizuete en Navarro y Trigueros, 2009, p. 41).

El juego es un complemento imprescindible para el desarrollo humano, a nivel individual y social, un adorno de la vida cotidiana que crea conexiones y significaciones de interacción entre los miembros de la comunidad, tanto espirituales como culturales, de un gran valor expresivo. En el momento de empezar a jugar, se genera un movimiento relacional entre los participantes que activa al grupo, pues el acto de jugar *juntos* es más que un fenómeno fisiológico, es un *ritual de intensificación*, en el que se potencian e intensifican las relaciones sociales, aunque solo sea por unas horas.

Todo lo que se desarrolla en la romería, incluido el juego, se relaciona con la fiesta dentro de la esfera de lo sagrado. Huizinga (2007) define una serie de rasgos estructurales afines como que,

33. En este caso se emplea el término genérico de *juegos tradicionales*, pero si se desea precisar el valor semántico de creación del juego, consultar el estudio de Vicente Navarro (2009) en el que diferencia entre: *juego autóctono* (aquél que ha nacido en la misma tierra y corresponde a un pueblo de referencia), *juego popular* (cuando el juego lo practica la masa o los pertenecientes a la cultura popular, o rural) *juego tradicional* (es aquél que arraiga, o arraigó si está desaparecido, en la cultura)” (Navarro y Trigueros, 2009).

...el juego, en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada "como si" y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. (p. 27)

Habitualmente estos juegos de grupo se transmiten oralmente, de una generación a otra, son grupos abiertos y dinámicos en los que se enfrentan participantes de todo tipo de edades y relaciones; para jugar se necesita de un orden y de unas normas que propongan y propicien ese orden. Los juegos de estas fiestas suelen ser clásicos, ancestrales, tales como el corro de la patata, zapatilla por detrás, el ratón y el gato, el pañuelo, el escondite inglés, la comba, la goma, etc., juegos danzados que van acompañados de una pequeña historia, un estribillo que se repite, marcando el ritmo y el tiempo de la acción.

En la actualidad, la relación social con el juego ha cambiado, el elemento lúdico se ha transformado, adoptando otros soportes, otros lenguajes y otras herramientas discursivas. Quedando en el fondo de la memoria colectiva rituales lúdicos festivos tradicionales que con el paso del tiempo serán desplazados “a la esfera de lo sagrado” (Huizinga, 2007, p. 68).

3.2.2. Lugar sagrado

Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera. (Certeau, 2010, p. 121)

Detrás de la romería existe una leyenda o historia que tiene como protagonista la imagen del santo o la virgen, patrón o patrona del pueblo. Suelen ser relatos de apariciones y hallazgos de imágenes en lugares concretos de la localidad, que por voluntad divina se transforman en un lugar sagrado. El profesor H. Velasco (1996) investigó el origen de muchos santuarios españoles y las múltiples historias que conectan con su consagración. La mayoría de ellas se centran en la imagen y suelen ser justificaciones del porqué de su presencia en ese lugar. Velasco, además de apariciones y hallazgos, suma otros modos de justificar esa presencia, como son la donación o el encargo, en cuyo caso se trata de “imágenes ya construidas, imágenes otorgadas” (p. 87) en las que el proceso de construcción material de la imagen es completamente irrelevante.

El objeto-imagen es mucho más que un simple objeto y la relación religiosa al formularse en realidad invierte la atribución de pertenencia. La contradicción podría enunciarse como el resultado de la superposición de dos tipos de relaciones (sociedad humana-objeto, sociedad humana-ser sagrado) sintetizada en la pertenencia de una imagen-persona sagrada. (Velasco, 1996, p. 101)

La imagen sobre la que se inspira el discurso narrativo, *símbolo icónico de pertenencia e identidad territorial*, en ocasiones crea conflictos de definición del territorio entre pueblos cercanos, como también entre grupos religiosos institucionalizados y cofradías, mostrando la relevancia que tiene en estos casos “la pertenencia de lo sagrado” (Velasco, 1996, p.101). En estos casos, tanto la ermita como la imagen (lugar e icono) se convierten en “símbolos identitarios de territorialidad susceptibles de estrategias de apropiación colectivas” (Madariaga, 2006, p. 98). Sin embargo, la evidencia demuestra que las historias cuentan un relato pero que realmente, las ermitas están situadas en enclaves que se destacan por algún hecho en especial, como su buena visibilidad, por ser un territorio donde ha sucedido un hecho histórico relevante, por contener cuevas, ríos o manantiales, aguas que históricamente servían al peregrino de “elemento lustral en el que sumergirse para reemerger purificado” (Gros, 2015, p. 131).

3.2.3. El camino

Caminar es una conversión, una llamada. También se anda para acabar con todo y desarraigarse: acabar con el fragor del mundo, la acumulación de las tareas y el desgaste. (Gros, 2015, p. 119)

Cuando el movimiento físico se vuelve una forma de habla, comienzan a borrarse las distinciones entre actos y palabras entre representaciones y acciones, y así las marchas se vuelven liminales, otra forma de caminar hacia el reino de lo representacional y lo simbólico y, a veces, hacia la historia. (Solnit, 2015, pp. 319-320)

Todas las romerías se inician con un desplazamiento individual o colectivo que se caracteriza por su “circularidad y transito secuencial” (Madariaga, 2006, p. 98). Según los eventos que se organizan alrededor del *camino*, se puede dividir en tres fases: *salida* del núcleo rural hacia la ermita; *estancia* en el recinto sagrado y *regreso* al pueblo.

Comienza el día de la romería con una serie de actos religiosos de iniciación, misas y bendiciones, que dan paso a la salida de hermandades, peñas y el resto de los romeros en procesión, del pueblo hacia la ermita, junto a un buen número de carros, mulas enjaezadas, caballos y carrozas decoradas para la ocasión según la tradición local. Cada grupo de romeros muestra los elementos simbólicos propios de su colectivo como banderas, estandartes, bastones, etc. Simbólicamente el acto de caminar es una forma de purificarse, de hacer méritos y cumplir promesas u ofrecimientos; algunos romeros hacen el camino descalzo, de rodillas, con niños en brazos, en silencio, etc., penitencias que suponen un gran esfuerzo físico y emocional y que en la actualidad se concentran en pequeñas aldeas rurales o en los grandes y famosos santuarios.

Lo habitual en las romerías es vivir el ritual del camino como una fiesta, especialmente el momento en el que llega la procesión con la imagen sagrada a la ermita, donde la reciben en la puerta las bandas de música, cornetas y tambores junto a una gran cantidad de público que la aplaude y vitorea. Acto seguido, comienza la misa y al terminar es el turno de los reconocimientos y homenajes a las figuras locales distinguidas por las hermandades con títulos como el Romero del Año amenizado por grupos de cantos y bailes tradicionales. A lo largo de la tarde, se celebran todo tipo de actos festivos y entrega de premios a los ganadores de los concursos organizados.

Con el regreso al pueblo de las hermandades, peñas y todos los colectivos partícipes de la fiesta, “se cierra el círculo secuencial en el que los colectivos vuelven revitalizados, cargados y reforzados en sus significados identitarios (Madariaga, 2006, p. 98). El momento del regreso es más o menos emotivo dependiendo de la localización de la imagen; cuando esta aún permanece en la ermita, el camino de regreso es menos concurrido y celebrado que la ida. Pero, en otras ocasiones, se puede dar el caso contrario y la imagen vuelve a la localidad donde permanece durante un tiempo estipulado, que puede oscilar desde varios días a meses de duración hasta su regreso al santuario. Para terminar la fiesta se organiza una gran verbena romera que suele ser la clausura de la romería.

3.2.4. Turismo

A pesar del proceso de globalización en el que vivimos, las romerías son una de las manifestaciones culturales y religiosas más extendidas en España y lejos de disminuir o desaparecer del marco festivo rural, se han revitalizado y recuperado muchas de las que habían caído en el olvido, adaptándose al nuevo contexto político y cultural. En la actualidad, casi todos los municipios españoles celebran cada año su romería, rogativa o peregrinación a la ermita del Santo Patrón, con un crecimiento significativo del número de asistentes. Hay que destacar el im-

portante trabajo de recuperación y recreación de tradiciones y oficios, prácticamente desaparecidos, de colectivos vecinales que han puesto en marcha toda una serie de mecanismos físicos y simbólicos de reparación de la memoria.

El carácter heterogéneo de esta celebración, provoca un proceso de hibridación que aglutina gran parte de los intereses del turista de hoy, tanto local como global, provocando una afluencia masiva de visitantes a estos festejos populares. Se trata de un turismo familiar que busca nuevas experiencias culturales en ritos y tradiciones populares en el territorio rural. Su objetivo se centra en conocer el origen de las cosas y para ello acuden a los pueblos buscando las reminiscencias del pasado. Muchas personas esperan encontrar las vivencias de su infancia, las sensaciones y emociones de cuando la vida en los pueblos transcurría de otra manera, con otros ritmos e intereses, no siendo conscientes de que la cultura está en continuo movimiento y que las fiestas que se celebran hoy en día, obedecen a lógicas actuales, y así, lo que presentan son recreaciones de tradiciones y costumbres de generaciones anteriores pero adaptadas a los tiempos presentes. Gracias a esta capacidad de cambio y adaptación, estas fiestas aún se mantienen vivas.

3.3. Elementos estético-rituales de las romerías

Las acciones y los objetos que completan el ritual romero no son elementos abstractos, sino representaciones reales en las que se implican personas que participan como actores sociales, desempeñando una serie de papeles que dan lugar a la celebración. Esta reconstrucción se lleva a cabo apelando a una función de cohesión identitaria, por medio de una serie de ritos locales que celebran la pertenencia a un grupo o a un espacio, en base a elementos simbólicos comunes que se activan en este tipo de prácticas y que tienen una trascendental capacidad performativa.

En los últimos años las prácticas artísticas han recogido estos rituales basados en la tradición, como la romería, para llevar la ritualidad fiesterá a las calles y plazas públicas, con acciones colectivas que demandan una nueva oportunidad para recuperar el espacio público, para el disfrute de los vecinos del barrio. Estas iniciativas abren la posibilidad de desarrollar experiencias libres de las élites intelectuales, con fórmulas que apuestan por recuperar la sensibilidad de los sentidos, alejándose de los discursos que han ido vaciando el cuerpo de los saberes afectivos “contrarrestando la desconexión de una idea política del arte con la concreción material de las vidas cuyos cuerpos son recuperados para el juego improbable de la transformación de la realidad” (Insúa et al., 2018, p. 68).

En esta línea, en 2015 Rubén Coll y Massililiano Casu, iniciaron una experiencia de recuperación del espacio público, por medio de la fiesta y la música en los alrededores del Matadero de Madrid. De esta práctica se generó el proyecto *La Romería de los Voltios* (2016), una fiesta sin raíces en la tradición, en donde la música y el baile se convierten, no sólo en elementos de celebración, sino también de reivindicación del derecho a recuperar los espacios públicos para fiestas comunitarias. Se busca ocupar las calles y las plazas, como lugares de encuentro para distintos cuerpos y colectivos que viven y festejan juntos (Figura 38). Esta es “una romería sin santos, ni vírgenes, anárquica y castiza, en los dominios de Madriz, con zeta, donde no hay icono protagonista, ni más fe, que el deseo y la necesidad de reunirnos para hacer de esta noche una velada eterna, una ciudad donde la fiesta es permanente” (Insúa et al., 2018, p. 111).

La Romería de los Voltios la organiza *Grupal Crew Collective*, un comité de festejos constituido por un variado grupo de colectivos, que comparten la idea de la fiesta popular como espacio relacional en el que se crean experiencias compartidas. Se mantiene la idea de ritual cíclico tradicional, en el que se desfila en procesión portando el sacrosanto soundsystem, con disfraces y pancartas a modo de estandartes, con las insignias de las distintas agrupaciones que participan en el acto. En



Figura 38.
La Romería de los Voltios. Madrid, (2016).

esta celebración se han introducido la mayoría de los parámetros estructurales y formales de las romerías populares, además de compartir el sentido de colectividad comunal y reivindicación social. En ambos escenarios, toda la gente que participa en los actos se convierte en actores sociales, con unos intereses u otros, con papeles diferentes, pero todos son coautores de la obra.

En el ámbito rural, la celebración de la romería también requiere de una puesta en escena que tiene que cumplir unos criterios estéticos concretos, como el vestuario de los romeros, la música, la danza y una gran variedad de manifestaciones artísticas particulares del lugar, que refuerzan el sentimiento y la emoción de la comunidad. Los encargados de organizar los actos son las hermandades y el comité de festejos del pueblo junto a colectivos y asociaciones gremiales, que durante todo el año trabajan sin descanso preparando los elementos necesarios para el día de la celebración.

En este punto de la investigación, es importante concretar, que los objetivos de esta tesis no persiguen dar protagonismo a todas las acciones que se activan en la celebración de la romería, pues hay estudios, como los realizados por Honorio Velasco (Christian et al., 2004) entre otros muchos especialistas, que han investigado y analizado extensamente estas temáticas. En este caso, la intención es analizar las prácticas artísticas que devienen de la decoración de los animales de labor y que forman parte de los elementos estéticos que se desarrollan en rituales festivos como la romería. Uno de los valores que aporta este trabajo es dar visibilidad a tradiciones populares de nuestra cultura inmaterial, que prácticamente habían desaparecido del escenario rural, cuando en los años sesenta, con la incorporación de la máquina los animales de labor, concretamente la mula (34), fueron descartados de la economía social y con ellos todo un conglomerado de trabajos específicos que se dedicaban a su cuidado y engalanado.

Durante unos años, todos los elementos que formaban parte de la estética rural, se olvidaron en cámaras y trasteros, acumulado polvo en las cuadras vacías, hasta las últimas décadas del siglo XX cuando se despierta la necesidad de recuperar estos animales, junto a los elementos que forman parte de su decoración. En la actualidad se han creado colectivos como la *Asociación de la mula española* o la *Asociación cultural de mulas y carreros de Tomelloso*, que además de rescatar la figura de este animal, también están recuperando rituales como la romería, en los que era tradición exhibirla engalanada públicamente. Los adornos con los que se embellece a la mula, los realizan maestros artesanos expertos en oficios, que hoy en día han desaparecido de la sociedad, como la figura del guarnicionero, el herrero, los esquiladores, etc. Otra figura importante, en la creación y desarrollo del atalaje de estos animales, son las mujeres del pueblo, que se encargan del diseño y bordado de las mantas o mantillas que cubren a los animales y de parte de los adornos.

En la actualidad las romerías se han convertido en un reclamo del turismo rural, despertando en los vecinos de los pueblos que pertenecen al circuito, un sentimiento de orgullo que realza el valor a lo propio. Este es el caso de Tomelloso, un pueblo

34. La mula es un animal que procede del cruce de burro y yegua. Un animal estéril con una versión masculina, el macho y en la femenina (casi estéril), la mula. Es de semblante sobrio, paciente y resiste como el asno, y también comparte el vigor, la fuerza y el valor del caballo. Sus pezuñas son más duras que las del caballo, y muestra una resistencia natural a muchas enfermedades y a los insectos, características idóneas para faenar en el campo.

35. *Reata de mulas*, es una fila de mulas atadas a las que se engancha un carro. Se considera reata y no yunta cuando tiene tres o más animales.

manchecho que en 1950 se destacaba por la cantidad de *reatas de mulas* (35) y carros que salían en sus romerías y la originalidad de sus enganches, siendo de las fiestas más visitadas de la comarca. Sin embargo, en la década de los setenta, la mula desaparece por completo de las cuadras de los pueblos, y no es hasta finales de los ochenta, cuando algunos vecinos se agrupan para recuperar la figura de este animal y con ella, todos los elementos decorativos que conlleva engalanarlo y vestirlo para estos rituales festivos. Entre las prácticas artísticas que se han recuperado, se encuentra el trabajo del esquilado artístico en la piel de la mula, uno de los objetivos de análisis de esta investigación, que será ampliamente desarrollado más adelante.

4. SEÑAS DE IDENTIDAD DE LA ROMERÍA DE LA VIRGEN DE LAS VIÑAS EN TOMELLOSO

La Romería de la Virgen de las Viñas de Tomelloso, tiene lugar cada último domingo de Abril desde el año 1944 (Figura 39). Esta romería tiene un especial significado para esta investigación, ya que es el lugar en el que aún se mantienen vivas tradiciones que tienen que ver con las prácticas artísticas que se realizan sobre la piel de una mula y que dieron origen al nacimiento del caso de estudio que se plantea en este trabajo.

La romería se celebra en el recinto sagrado de la Pinilla, situado a 4 Km del pueblo de Tomelloso, donde se encuentra ubicada la Ermita de la Virgen de las Viñas, compuesta por una nave de crucero que preside la imagen, con el techo decorado con unas pinturas al fresco realizadas por el artista Ezequiel Cano y como mobiliario más representativo se encuentran las puertas de forja y unas vidrieras con la representación de las figuras de los cuatro evangelistas. Ubicado en este mismo paraje se sitúa el Museo de la Virgen de las Viñas, en el que Félix Godoy, mayordomo de la Virgen y responsable del museo, recibe a los turistas. En la visita al museo con Godoy, se rememoran los orígenes de la romería, cuando Agustín Moreno Luján, párroco de la Asunción de Nuestra Señora en el año 1942, tuvo un sueño a modo de revelación, en el que vio la figura de la virgen María sobre una cepa repleta de uvas y con un racimo de este fruto en las manos. A consecuencia de este sueño, la Virgen fue proclamada patrona de la localidad, en su advocación de las Viñas, además de encargar una imagen de la Virgen de las Viñas al escultor valenciano José Romero Tena.

La imagen fue recibida con gran alegría por los vecinos de Tomelloso, el 7 de septiembre de 1942, siendo coronada canónicamente cinco años después, el día 10 de septiembre de 1947. También subraya la importancia que tienen las mujeres en esta Hermandad, ya que fueron ellas las que organizaron la primera romería y constituyeron una Junta de Señoras que durante estos años ha realizado una gran labor. En el museo también se expone una amplia colección de fotografías y docu-

Figura 39.
Entrada a Tomelloso de su patrona la Virgen de las Viñas, el día de la romería. (Marquina, 1944).



mentos atesorados desde los años cuarenta, además de vestidos, mantos, mantillas, estandartes y banderas de la Virgen propiedad de la Hermandad.

Tomelloso es una población manchega situada en la provincia de Ciudad Real, en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha. Tiene una superficie de 241,8 km² y cuenta con 36.091 habitantes según el padrón municipal de 2018, número que aumenta considerablemente el día de la celebración de la romería, por la gran afluencia de público que se siente atraído por su particular *desfile de reatas*. Una tradición casi olvidada, que ha sido recuperada gracias al esfuerzo de asociaciones y colectivos de vecinos del pueblo, que invierten su tiempo y dinero para que no desaparezca esta tradición. Las gentes de Tomelloso tienen un carácter especial, una manera de *ser* y de *hacer* que le ha proporcionado fama y una idiosincrasia característica en la zona. Aunque en la actualidad es de los municipios con mayor población de la comarca, a mediados del siglo XX también sufrió la crisis agrícola que afectó a todo el territorio rural español, viendo como con la llegada del tractor fueron desapareciendo las mulas de sus tierras y con ellas todos los rituales y tradiciones que protagonizaba.

Natividad Cepeda, escritora oriunda de esta localidad, cuenta en *Reatas de Tomelloso* (Cepeda, 2012), que la indiferencia que se tuvo durante unos años por estas tradiciones provocó el expolio de gran parte del patrimonio material de los pueblos. Todos los aperos de labranza que tenían que ver con la mula, fueron abandonados, o colocados como parte de la decoración de paradores y hoteles de lujo. “Todo cambio lleva en sí pérdidas irreparables. Sin embargo, cuando se olvidan los pequeños retazos de la historia cotidiana también se pierde la predestinación para ver con claridad el futuro”. La autora describe cómo llevaron a cabo los carreros de Tomelloso, el proceso de recuperación de estas tradiciones,

Se pusieron a la ardua tarea de la recuperación: Primero limpiaron los arreos que quedaban. Al faltar los gremios de los guarnicioneros, esquiladores y herradores ellos los suplieron. Aprendieron para superar las barreras de los oficios excluidos de la sociedad actual. Ahora esquilan a sus mulas y trazan sobre sus cuartos traseros el año de la romería y el nombre de su propietario con el mismo esmero y maestría que los esquiladores de antaño. (Cepeda, 2012)

En la actualidad los carreros han recuperado su protagonismo en los actos culturales del pueblo, y la mula ocupa un lugar propio en los principales rituales festivos de esta comunidad, como son La Feria y La Romería. Gracias a este esfuerzo colectivo, en los últimos años la popularidad de esta fiesta ha aumentado de forma significativa, siendo declarada Fiesta de Interés Turístico Regional de Castilla-La Mancha el 29 de agosto de 2014 (DOCM. Diario Oficial Castilla - La Mancha, 2014), después de un largo proceso de colaboración entre el Ayuntamiento y el colectivo de la Hermandad de la Virgen de las Viñas (con José Márquez, entonces presidente de la hermandad) recabando y presentando la documentación pertinente a la Dirección General de Turismo y Artesanía. El proceso de petición fue apoyado por todos los vecinos, que año tras año se implican en mantener viva la celebración de esta fiesta, viviendo una experiencia de convivencia y hermandad colectiva que genera un conjunto de rituales performativos que los define como comunidad.

4.1. Relato de los actos romeros en 2018

Los actos de la romería comienzan el viernes 27 de abril con el Pregón, este año a cargo de María José Cepeda Jiménez; seguidamente se procede al nombramiento del Mayoral 2018, en la figura de Vicente López González, dando paso a una actuación musical. Para finalizar el acto, se sirve en la plaza de España, una zurra tomellosera para celebrar el inicio de la romería.

El sábado 28 de abril las actividades se trasladan al paraje de Pinilla, donde muy temprano comienzan los concursos, juegos y degustación de los platos típicos regionales. Por la tarde se celebra el Festival Folklórico de Romería, a lo que se suman

otras actividades como la exposición en el Museo de la Virgen de las Viñas y la visita guiada por el catalogador del Museo D. Félix Godoy Martínez. Para cerrar este día, sobre las 22:00 h. sale la *Procesión de las Antorchas*, uno de los actos religiosos más emotivos de cuantos se celebran durante estos días, en el que los fieles acompañan a la Patrona y rezan en la oscuridad de la noche, a la vez que caminan en torno al Santuario. A su llegada a la ermita, se ofrece a la Patrona una extraordinaria exhibición de fuegos artificiales y cánticos, que la acompañan durante su entrada.

El domingo 29 de abril, es el día grande de la romería. A primera hora empieza el ambiente festivo con la concentración de carrozas y romeros en la plaza de España, momento en el que todos los colectivos exhiben los símbolos locales, elementos que formaron parte de la vida cotidiana como la blusa típica tomellosera y el pañuelo de yerbas, junto a estandartes, banderas y otros emblemas que hacen referencia a la imagen de la Patrona, icono de devoción de esta fiesta. Romeros y carrozas parten en romería junto con la Hermandad Virgen de las Viñas, autoridades, banda de cornetas y tambores, hacia el Santuario de Pinilla ubicado a cuatro kilómetros del pueblo. El ritual del *camino* se inicia sin la figura de la Virgen, pues la imagen se encuentra en Pinilla desde el mes de septiembre que fue llevada en procesión al terminar las Ferias y Fiestas de la localidad.

Los cuatro kilómetros que separan al Santuario del pueblo, se recorren con brío y alegría por los romeros. Una vez en la ermita, peñas y grupos de jóvenes llevan a cabo el ofrecimiento a la Virgen para después del acto, dar paso a la Solemne Función Religiosa en honor de la Santa María de las Viñas.

Mientras tanto en el pueblo, a media mañana, toman las calles las reatas de mulas engalanadas para salir en procesión hacia Pinilla. Este acto es uno de los más atractivos que ofrece esta romería, despertando gran curiosidad y expectación entre el numeroso público que espera con impaciencia ver aparecer en el recinto, las reatas con su tintineo de campanillas animadas por los carreros, a los que los animales obedecen fielmente. Cuando entran las reatas, todo el público se une a los animales interactuando con ellos; el recinto se convierte en un marco de intercambio cultural que no deja indiferente a nadie, especialmente a los niños que se acercan a los animales con especial curiosidad. La potencia de estas prácticas de cultura popular, crea un ambiente colectivo donde lo lúdico y lo festivo operan como mecanismo principal, son “espacios de excepción donde la cotidianidad normativa se interrumpe y se abren otros modos de vida que nos permiten experimentar, de manera momentánea, otras posibilidades vitales” (Tejeda y González, 2018, p. 48).

Al carácter simbólico de este ritual hay que sumarle los objetos materiales como, trajes típicos y avituallamiento de los carros, además del amplio muestrario de aperos que adornan y embellecen a las mulas, centro de atracción del público y objetivo de todas las cámaras que buscan perpetuar este momento.

Las imágenes (Figuras 40- 41) muestran la entrada de las reatas en el recinto de Pinilla. Una vestida de “diario” o “sencillo”, con seis mulas enganchadas vestida de blanco y negro, y otra de siete mulas vestidas con colores llamativos, rojo y amarillo, lo que se denomina ir de “seda” o “lujo”.

Cada reata tira de un carro típico tomellosero, decorado para la ocasión con estandartes de la Virgen de los Viñedos y símbolos pintados en el toldo que hacen referencia al recinto y al santuario de la Virgen (Figura 42). Algo indispensable en el carro son los costales de grano, que además de decorar, incorporan entre 2000 y 2500 kg de peso necesario para que las mulas perciban el agarre y en el fondo vayan más cómodas. El momento de cargar el carro requiere de un ritual, que solamente puede ser realizado por carreros expertos en estas labores, porque según los entendidos “el acto de cargar bien un carro es todo un arte” (R. Alcolea, comunicación personal, 12 de abril de 2018).

Después de admirar las reatas, llega el momento de reunirse con la familia y amigos para disfrutar de una buena comida, se canta, se baila, y una vez que todo



Figura 40.
*Reata de seis mulas,
vestidas de sencillo.*
Pinilla, Romería
de la Virgen de las
Viñas. Tomelloso,
C. Real, (Alcolea,
2018).



Figura 41.
*Reata de siete mulas,
vestidas de seda roja.*
Pinilla, Romería
de la Virgen de las
Viñas. Tomelloso,
C. Real, (Alcolea,
2018).



Figura 42.
*Carros tomelloseros
decorados.* Pinilla,
Romería de la
Virgen de la Viñas.
Tomelloso, C. Real
(Alcolea, 2018).



Figura 43.
Los romeros llegan
al a plaza del
pueblo. Tomelloso,
C. Real (2018).

termina, a media tarde, los romeros vuelven a Tomelloso llevando a hombros la imagen de su Virgen.

El camino de regreso a la localidad, en compañía de la Virgen, los romeros lo viven con una gran emoción, dedicando piropos con fervor y admiración a la imagen durante todo el camino. El pueblo entero espera la llegada de su Patrona para darle un emotivo recibimiento. Poco a poco la procesión llega hasta la Plaza de España (Figura 43), donde se produce uno de los momentos más significativos, cuando los directivos de la Hermandad colocan la imagen de la Patrona en un pequeño escenario, en el centro de la plaza, para realizar el saludo a los colectivos participantes: cinco reatas de mulas, dos carrozas engalanadas, un nutrido grupo de jinetes a caballo y cerrando la procesión, las carrozas jovialmente decoradas de las peñas juveniles. Acabado el saludo, la Virgen es trasladada a la Parroquia de La Asunción, donde se le ofrece la Eucaristía de bienvenida a la localidad. Mientras tanto, en la plaza del pueblo, se reúnen el resto de los participantes, junto a reatas, carrozas y romeros, para dar por clausurada la romería con bailes folclóricos.

Cuando la manifestación de pasión y emoción festiva termina, todo vuelve a la cotidianidad. Se recupera la vida normal, la rutina diaria del pueblo, para empezar a pensar en la siguiente edición. Es un tiempo en el que, de nuevo, afloran los proyectos grupales, iniciándose la organización de las actividades para el próximo año.

5. ANEXO: DETALLES ICONOGRÁFICOS DE LA REATA DE MULA ENJAEZADA

Reata es un término que describe una “hilera de caballerías que van atadas” (Asale, 2018). En este caso particular, es una fila de mulas que se engancha a un carro. El número de animales varía; en el caso presentado anteriormente, las *reatas de la Romería de Tomelloso*, se componen de cinco, seis y siete animales. Dentro del círculo de los carreros tomelloseros, se comenta que, si no tienen un mínimo de cinco mulas enganchadas, no es una reata.

Como anteriormente se ha descrito, la mula como animal de trabajo, desaparece por completo del territorio agrícola español en los años setenta, quedando algunos ejemplares por la devoción y capricho hacia este animal de algunos gañanes (36), número insuficiente para mantener activas las tradiciones en las que este animal era la figura protagonista, ausente por tanto durante algunos años de nuestro ámbito cultural. A finales de los ochenta, los movimientos de recuperación del Patrimonio Cultural Inmaterial, dan visibilidad a estas tradiciones aún latentes, siendo activadas gracias al esfuerzo y el compromiso de hombres que vivieron su juventud junto a este animal y que ahora con respeto, intentan que no desaparezca. Ilusión que pretenden transmitir a las siguientes generaciones, dando lugar a la creación de asociaciones como: Jóvenes Muleros de Socuéllamos o la Asociación Cultural de Mulas y Carreros de Tomelloso, entre otras.

5.1. Breve descripción de las diferentes piezas que componen los arreos de una mula enjaezada

Es difícil nombrar todas las piezas con las que se viste la mula para la fiesta, pues varían dependiendo de la zona y de la localidad. Cada pueblo tiene sus particularidades, por lo que en este caso puede que haya una mezcla entre las tradiciones de Socuéllamos y Tomelloso, pueblos limítrofes que han sido la base de la información que se maneja en este trabajo.

36. El término *gañan* hace referencia a la persona que trabaja como jornalero agrícola y se encarga de cuidar a las mulas y trabajar con ellas en las labores del campo. Dentro de los gañanes se encuentran varias categorías, en primer lugar el mayoral, le sigue el ayudaor, y después están el zagal grande y el zagal chico.



Figura 44.
Reata Romería Virgen de la Viñas,
Tomelloso, (Alcolea, 2018).



Figura 45.
Piezas más significativas que componen
la decoración de la mula, (Alcolea, 2018).
Cabezón compuesto por la frontala,
la hociguera, las orejeras y el pretal de
las campanillas; Tapapechos o pechero
formado por dos piezas, una parte de
guarnicionería sobre la que cuelga la
mantilla de seda bordada o flecos de
cuero; sobre el collarón va el horcate
donde se enganchan las correas del tiro,
con forma de herradura, que puede ser
de madera o de hierro y decorada con
campanillas; Pinacho, una de las piezas
más decoradas, la más alta y en la que
los hombres y mujeres descargan toda su
imaginación; en el centro del animal se
abrazan la lomera y la barriguera, arreos
a los que se enganchan las correas del
tiro; Las mantillas bordadas que cubren
el lomo del animal se les denominan
las sedas, bordadas por las mujeres del
pueblo.

5.2. Gremios que intervienen en el ritual de engalanar a la mula

Recuperar la mula ha significado para algunos pueblos como Tomelloso (Ciudad Real), rescatar una parte muy importante de su cultura inmaterial, un icono de la historia que forma parte de su memoria e identidad, individual y colectiva, además de activar y reafirmar las tradiciones populares locales y potenciar el orgullo de todos los miembros de la comunidad. Los actores principales de estas prácticas son hombres y mujeres que han tenido que retomar o aprender oficios que fueron arrinconados por los procesos de transculturación, como mulero, carrero, guarnicionero, bordadora, y esquilador, entre otros.

Los guarnicioneros son los encargados de realizar los arreos de cuero. Se trata de un trabajo totalmente artesanal, realizado con cuchillo de media luna, tijeras y otras herramientas con las que realizan cortes de líneas perfectas con una estética sobria y elegante. Como elementos decorativos, sobre la piel incorporan tachuelas, cobre, latón, etc., que le aportan un toque de brillo y color (Figuras 46-47).

Las mantillas que lucen las mulas, llamadas *las sedas*, las bordan las mujeres del pueblo a mano y a máquina. Este oficio hace unos años era muy demandado para realizar el bordado de los ajuares de las novias, tradición que en la actualidad ha desaparecido. Estas mujeres han retomado su actividad artesanal y “además de bordar las mantillas de las mulas, marcan las letras de los propietarios a punto de cruz en los costales de trigo, en la saca de dormir, en las alforjas y el pañuelo se yerbas” (Cepeda, 2012). El color más utilizado es el rojo, y los motivos centrales que decoran la manta suelen ser motivos de caballos, toros o escenas religiosas inspiradas en la Patrona, a lo que se le suman otros adornos como flores y cenefas de todos los colores (Figura 48).

Sin embargo, el oficio que había desaparecido por completo y que se ha tenido que aprender desde sus inicios ha sido el de esquilador artístico, una actividad que fue excluida por completo en los años setenta del mercado de trabajo, cuando se retiraron las mulas de las tareas agrícolas. En la actualidad, gracias a hombres como el tomellosero Jesús Andújar, estas prácticas populares se están recuperando y de nuevo tienen una importante presencia en la romería. Los dibujos que se realizan son sencillas figuras geométricas, el nombre de la Patrona o del dueño del animal, el año (Figura 49), la fecha, etc., un trabajo efímero que en un par de semanas habrá desaparecido.

Esta práctica será desarrollada ampliamente en los siguientes capítulos, pues es el escenario donde se engendra la técnica del Artesculp, caso de estudio de esta investigación.



Figura izq. 46.
Cabezón
(Alcolea, 2018).



Figura dcha. 47.
Lamera
(Alcolea, 2018).



Figura 48.
Las sedas
(Alcolea, 2018).



Figura 49.
*Trabajo de
esquileo artístico
sobre la piel de la
mula. Romería
Virgen de las
Viñas, Tomelloso,
Cádiz Real
(Alcolea, 2018).*

TERCERA PARTE

LA PIEL COMO ELEMENTO MATERIAL Y SIMBÓLICO EN EL ARTE

1. LA INCORPORACIÓN DE LA PIEL EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA A PARTIR DE LOS AÑOS 60 DEL SIGLO XX

2. ARTESCULP

2.1. El esquileo artístico

2.1.1. Orígenes del esquileo artístico

2.1.2. Conexiones entre culturas de las prácticas de esquileo artístico: El valle del río Indo y los gitanos españoles

2.1.3. Situación actual del Patrimonio Cultural Inmaterial del territorio fronterizo de India y Pakistán

2.2. Ramón Alcolea Carrión

2.2.1. En busca del relato. Proceso y evolución en la obra de Ramón Alcolea

2.2.2. Artesculp: el gran proyecto de su vida

2.2.3. Formación del taller Artesculp

2.2.4. Regreso al pueblo

3. ANEXO. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: DIVERSIDAD Y SIMILITUD

3.1. Nivel pre-iconográfico o descripción formal

3.2. Nivel Iconográfico

3.3. Nivel iconológico

En esta tercera parte se desarrolla el papel que tiene actualmente la piel en el arte, y cuáles han sido sus principales derivas desde mediados del siglo pasado hasta nuestros días. Las obras que se han seleccionado mantienen algún tipo de cruce o paralelismo con la práctica creativa del caso de estudio, Artesculp. Es importante aclarar, que la elección de estos artistas no se ha configurado con el fin de encontrar similitudes absolutas, sino por su aproximación a la piel desde diferentes ángulos y tratamientos, acorde con los objetivos de este trabajo. La mayoría son procesos híbridos, en los que la piel, humana o animal, es parte sustancial de la obra, por lo que en todos los casos existe un hilo conductor que condiciona de manera significativa, por la potencia simbólica y capacidad narrativa que aporta este material, los diferentes relatos visuales y textuales, además de compartir temáticas y dispositivos artísticos de investigación que devienen del ritual, la historia, el archivo, la memoria y la tradición.

En base a estas lógicas se plantea la investigación de la técnica del Artesculp, pues independientemente de la obra realizada por su creador Ramón Alcolea, es un medio plástico de transmisión artística que puede ser utilizado libremente según las capacidades y necesidades de quien lo trabaje. Al no estar reconocida su existencia como una práctica más, por la institución arte, la coloca en riesgo de desaparecer, por lo que entiendo como fundamental recoger todos los datos posibles sobre esta actividad y dejar constancia de ellos en esta tesis para futuros investigadores de la piel en el arte.

Con la renovación de los paradigmas que sustentaban el discurso del Arte en los años cincuenta del siglo XX, la piel adquiere un especial protagonismo, se corta, se quema, se moldea, se pinta, se dora, se tatúa, etc., pero, no se esculpe. Es gracias a la creatividad de Ramón Alcolea, que conocemos esta nueva capacidad narrativa de la piel. Artesculp no es solamente una técnica, sus raíces se encuentran ancladas en el sustrato social, abarca todo lo que la tradición tiene de real, de verdad, poniendo al servicio del arte un material noble, que ha acompañado al hombre a lo largo de su existencia. En este trabajo se aportan años de experiencia empírica, que se ponen al servicio de la comunidad académica. Se trata de datos que se conocen por procesos de investigación fundamentada en la experiencia y que gracias a este estudio sirven de punto de partida y referente para otros artistas. Aunque la trayectoria de Ramón es larga, la técnica se podría decir que se encuentra iniciando su camino, pues no existen estudios previos de este proceso que examinen concretamente sus características específicas: *procesos artísticos sobre piel con pelo*. Con estos condicionantes, el recorrido que se ha realizado hasta la fecha se ha fundamentado en la prueba-error, sin que existiera una idea preclara de hasta donde se podía llegar con este material.

Seguidamente se desarrolla en detalle los diferentes procesos que sufre la técnica Artesculp desde sus orígenes, partiendo de una breve descripción de las características propias del esquileo artístico, práctica rural de la que nace Artesculp, común especialmente en las zonas agrícolas sobre la piel de los animales de labranza, como la mula, con el objetivo de decorarlos para ser exhibidos en rituales festivos tradicionales. También se investigan los antecedentes de esta actividad, centrando el análisis sobre la zona noroeste de la India, territorio por el que se extienden un conglomerado de tribus de etnia gitana que acampan sobre las tierras del Valle del Indo, en las que se han encontrado prácticas semejantes a las del caso de estudio.

Seguidamente se incorpora, con cierto carácter biográfico, gran parte de la documentación recopilada sobre la vida de Ramón Alcolea, creador original de Artesculp. La mayoría de esta información se ha conseguido a través de entrevistas abiertas con Ramón y relatos biográficos escritos por él. También se suman al texto documentos de los archivos personales, compuestos por fotografías, periódicos, vídeos, etc. En este recorrido se exponen las diferentes etapas por las que ha pasado la obra de Ramón, cómo, cuándo y por qué nace Artesculp, incidiendo en

cuáles son los detonantes que marcan la evolución de su obra y los paralelismos encontrados con movimientos artísticos de la época.

Para cerrar el apartado se han realizado estudios iconográficos específicos, pues es necesario establecer un acercamiento a los rasgos distintivos espirituales y materiales de cada una de estas sociedades a comparar, la Sociedad Española y la Sociedad Hindú, dado que, además del conocimiento de las expresiones artísticas de un pueblo, es significativo tener en cuenta sus modos de vida y formas de convivencia, los sistemas de valores que las rigen, las tradiciones, sus creencias religiosas, etc.

1. LA INCORPORACIÓN DE LA PIEL EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA A PARTIR DE LOS AÑOS 60 DEL SIGLO XX

Aunque no siempre hemos sido las huestes que somos hoy, los tatuados siempre hemos estado aquí. Se podría afirmar que somos eternos. Desde que nos dimos cuenta como humanidad que nuestra piel guarda la huella del mundo que nos rodea, y que dichas marcas -rasguños y cicatrices, quemaduras, intervenciones dentales, perforaciones y manipulaciones cutáneas- son capaces de transformarse en señal, identificación, indicación, emblema... (Ehrenberg, 1998)

De especial relevancia para esta investigación es la reflexión sobre el sentido y significado de la incorporación de la piel en el campo de la creación artística a mediados del siglo pasado, y en qué medida se pueden encontrar paralelismos con la práctica creativa del caso de estudio en torno al que giran los planteamientos de esta tesis, Artesculp, cuyo desarrollo se realiza en el epígrafe siguiente. Con este análisis inicial se intenta distinguir cuáles son las estrategias y los mecanismos propuestos desde el arte y su evolución en las creaciones contemporáneas dentro del mundo occidental.

Por consiguiente, la inclusión de este apartado debemos interpretarlo como preámbulo de los siguientes, un pequeño recorrido que dirige la atención sobre cómo la piel irrumpe, gradualmente, en el campo artístico. Es esencial señalar que en los trabajos de los artistas referenciados, la piel se incorpora tanto como soporte, incluyendo en este al propio animal vivo o ser humano vivo, como elemento plástico o material de trabajo, con un nivel de presencia superior a la de cualquier otro. En el caso de la piel como soporte, la propia piel, se convierte en *superficie de inscripción*, en el sentido foucaultino, permitiendo la visibilización de lo no-oculto.

La reflexión toma como puntos de partida los trabajos de artistas cuyo acercamiento y tratamiento de la piel, animal o humana, encajan con la hipótesis de partida de este trabajo de investigación. De este modo, se mantiene la existencia de nexos que se acercan, simbólica, social y culturalmente ciertas prácticas artísticas nacidas originalmente en colectivos sociales, pertenecientes al ámbito rural, a propuestas artísticas que emergen a partir de los años sesenta del siglo XX. En este marco se parte del movimiento povera, y las obras más representativas de las acciones en las que el protagonista es el cuerpo y por ende la piel como signo simbólico individual y social. Se ha seleccionado la obra de Gabriela Rivera Lucero, Berlinda De Bruyckere, Thomas Mailaender, Wim Delvoye, Laura Codega y Zhan Huan, por considerar que sus trabajos introducen conceptos y formas de expresión a través de la piel, que suponen una ruptura con los códigos plásticos anteriores y convierten *el proceso* creativo en el eje central de la obra.

Se parte de la idea de concebir que la piel es un órgano sensorial decisivo en la relación con el otro, una vía de comunicación del cuerpo con el resto del mundo, sin ser frontera o límite. Es la receptora directa de los elementos externos que, con el paso del tiempo, dejan en ella sus huellas, transformándola en testigo y paisaje de significaciones. Siempre adelanta al cuerpo como carta de presentación o certificado de raza y edad, documento escrito con marcas que imprimen una identidad propia, una identidad que nombra como diferentes a individuos de un mismo colectivo.

Para entender lo que ha significado este material a lo largo de la historia del arte hay que remontarse a esa fecha simbólica en la que uno de nuestros antepasados se cubrió con una piel, probablemente como trofeo de caza. Desde ese momento, la piel ha alcanzando un uso generalizado, formando parte de innumerables rituales, actividades culturales y artísticas. Sin embargo, paradójicamente es un material prácticamente desconocido en el arte occidental hasta los años cincuenta, y durante siglos su manejo fue reducido a la condición de soporte, ocupando uno de los lugares más bajos en las categorías artísticas.

Tradicionalmente en el arte, según Carmen Bernárdez (2016), un material se consideraba *noble* por una serie de características como su procedencia, escasez o rareza; además de sus propiedades intrínsecas de dureza, color o belleza, también era determinante, la resistencia al tiempo y a la manipulación (p.22). En la mayoría de estos estudios técnicos sobre la piel, solo se mostraba la preparación de aparejos e imprimaciones, con la intención de aislar el soporte, de la obra. La piel se ocultaba o reconvertía, perdiendo su propia condición, al ponerse al servicio de técnicas como el óleo, la acuarela, punta seca, o pintura mural, anulando así las características propias de este material. Estos procesos reducen lo que Gaston Bachelard (2003) ha denominado “el poder individualizante de la materia” (p. 9).

Es evidente que existe una jerarquía de los materiales que activa ciertas connotaciones simbólicas en la sociedad. Utilizar la piel animal como material en el arte, en la era digital, desvela un conjunto de valores, creencias y prioridades culturales particulares que están presentes en el análisis de la obra. Las características específicas, que a lo largo de la historia encarna la piel, condicionan la percepción social influyendo en su valoración como material artístico. Lourdes Méndez (2003) aborda este tema, analizando el material desde las claves culturales y sociales que tienen que ver con un planteamiento sexista, constatando que los materiales blandos y pobres (piel, arcilla, fibras vegetales, tejidos) se asignan a las obras realizadas por mujeres, ocupando un rango inferior que los materiales duros (piedra, madera, hierro, hueso) que trabajaban los hombres (pp. 44-45).

En los años cincuenta del siglo XX, son muchos los artistas que revisan su lenguaje y toman la decisión de llevar al espacio artístico, materiales pobres o ajenos al arte, anteponiendo el proceso artístico al objeto, fetiche de la modernidad. La incorporación de los materiales orgánicos, difíciles de exponer y comercializar, son parte de estas nuevas estrategias de visualidad en las que lo sublime del material va perdiendo su protagonismo. Son poéticas que representan la ruptura con la tradición de las Bellas Artes, una visión revolucionaria que se opone a la forma, potenciando los rasgos propios de la materia, a la que se añaden características simbólicas sustanciales como sus propiedades efímeras.

Desde ese momento, en el campo del arte se ha investigado y experimentado, buscando los materiales más variados y las herramientas de producción más versátiles. Actualmente el arte contemporáneo, se ha convertido en una construcción fraccionada de aspectos enraizados, que abarcan, desde la idea más conceptual y espiritual hasta obras que se definen solo con “la voz propia de la materia” (Bernárdez, 2016, p.22). En este sentido el historiador británico Peter Burke (2000) señala que es un momento decisivo y difícil para llevar a cabo un análisis de estos modelos de la llamada “Nueva Historia”, por lo que para no caer en la trivialización, implica definirlos desde los espacios culturales propios en los que están insertos (p. 88).

Las nuevas narrativas surgen como confrontación con la sociedad tecnológica y de consumo de la modernidad, se nutren de la energía de los materiales, tendencia que inician un grupo de artistas italianos en 1967, dando nombre al movimiento *póvera*, como es el caso de Giuseppe Penone, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Mario Merz, Gilberto Zorio. Esta tendencia amplía el espacio dialéctico del arte, presentando animales vivos y disecados, vegetales y minerales. Son materiales humildes y de desecho, entre los que se encontraba la piel, un material que es seleccionado por sus cualidades formales y códigos simbólicos y que adaptan a las narrativas de su obra, siendo suficiente un signo gráfico, marcado a fuego sobre la piel, como en la obra *Odio* (Zorio,

1970), para narrar la maldad del hombre dado que el fuego imprime en el material un gesto de violencia que llega directamente al espectador (Figura 50).

En cierto modo estos recursos plásticos y alegóricos demuestran que cualquier signo al ser transferido o marcado sobre la piel adquiere otros significados. Alcanzan así una categoría simbólica que la convierte en signo icónico que representa, en cierta medida, la hibridación y transculturación de la sociedad actual. Es así como se recupera la tendencia de las vanguardias del Siglo XX, cuando muchos artistas europeos buscaron inspiración en otras culturas y tradiciones artísticas rompiendo “con sus propios referentes culturales para elegir como fuente de inspiración innovadora y rupturista el arte de los Otros” (Méndez, 2003, p. 51).

La piel se convierte en una superficie sobre la que se dibujan las formas del mundo en el que se vive, con nuevos lenguajes y códigos que han traspasando los márgenes culturales, manifestándose inicialmente en el campo social y posteriormente en el contexto artístico. En este sentido, el arte funciona como un medio de manipulación, una forma de concienciación en cuanto que la piel, como parte del cuerpo, es una construcción cultural, social y política, un objeto de culto que está continuamente expuesto a la mirada del *otro*. Es evidente que al igual que es vía de comunicación con el resto del mundo, también es receptora de todos los elementos externos que la transforman en testigo directo de significaciones, lo que avala la hipótesis que, como soporte artístico, la piel aporta un considerable grado de ritualidad, compromiso social y político.

A lo largo de las décadas pasadas, son muchos los artistas que utilizan su piel como elemento significativo en ritos y ceremonias performativas, en las que se realizan marcas corporales que albergan numerosas interpretaciones. La piel en estas obras se convierte en un símbolo de la violencia social, abarcando todo tipo de discursos. Artistas como Marina Abramovic en *Los labios de Thomas* (Abramovic, 1975), se dibuja en el vientre unos cortes con la figura de la estrella de David, símbolo de la religión judía, que funcionan como un signo de identificación y pertenencia a un colectivo concreto. Sin embargo, en la obra *Azione Sentimentale* (Pane, 1973) de Gina Pane, los cortes potencian los ideales feministas que subyacen en muchas de sus propuestas. Otros artistas como Vito Acconci en *Marca Registrada* (Acconci, 1970) marca su piel como reivindicación contra la guerra de Vietnam sin provocar heridas sangrantes, infringiéndose quemaduras o mordeduras que dejan la impronta de sus dientes en la piel. También comparten la idea de ritualidad, con prácticas más radicales, en ocasiones consideradas sadomasoquistas o suicidas, un grupo de artistas que formaban parte del Accionismo vieneses, cuyos integrantes más representativos eran Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler.



Figura 50.
Odio (Zorio, 1970).



Figura 51.
Bestiario. (Pájara, Zorra y Cerda)
 (Rivera, 2012).

Hasta finales del XX, el artista ejecuta el ritual performativo con su cuerpo, siendo su propia piel el bastidor en el que interviene, por lo que prácticamente desaparece la piel animal del ámbito artístico. Sin embargo, a principios de este siglo, surge un interés especial por este material, asumiendo un papel significativo en temas sociales, como la identidad individual y colectiva, reivindicaciones de género, etc. Asistimos así a un aumento progresivo de trabajos sobre las diferentes formas de entender el afecto, especialmente en la línea de Spinoza, retomada por Gilles Deleuze en su conceptualización del afecto como capacidad corporal de afectar y ser afectado (Deleuze y Guattari, 1997), en los que la piel animal recupera su potencial simbólico.

Gabriela Rivera Lucero, es una artista chilena feminista que ha liderado numerosos proyectos que visibilizan a la mujer y sus problemáticas en el arte. En *Bestiario* (Rivera, 2012) la artista pone en discusión un tema de género relacionado con las asociaciones del lenguaje, cuando se vincula a la mujer y los animales con adjetivos vejatorios (Figura 51). Es un proyecto fotográfico de autorretratos mediante el cual construye máscaras que representan bestias contemporáneas, basadas en los apelativos utilizados en el lenguaje cotidiano para denigrar a las mujeres en los que la palabra ofensiva se refiera a un nombre de animal real o de fantasía, ya sea perra, zorra, cerda, víbora, mosca muerta, arpía, etc.

Trabajo con materia orgánica post mortem, restos de animales que significan un consumo carnívoro en serie, desapegado del cuidado animal, en la que se ha tornado una criatura despojada de afecto y/o extirpada de su condición natural. (Portafolio, s. f.)

Las máscaras las confecciona con pieles, cueros, vísceras y entrañas de animales que son utilizadas para consumo alimenticio tales como pollo, cerdo, ternera y pescados. Posteriormente este material es tratado con técnicas consideradas socialmente propias del sexo femenino y es cosido, bordado o engrapado, para después ser fotografiado utilizando su cuerpo como soporte.

En los últimos años, un número creciente de artistas, que trabajan con la figura del animal, se han interesado por pequeños hechos de la Historia, que se encuentran en los archivos, pero que prácticamente son desconocidos para la sociedad. Estas obras buscan relaciones con el pasado y nuevas maneras de representarlo, invitando al público “a pensar sobre el pasado; a hacer conexiones entre acontecimientos, protagonistas y objetos; a ponerlos juntos en la memoria ; y a reconsiderar los modos en los que el pasado es representado” (Hernández, 2012, p. 35). Esta es la propuesta de la escultora belga Berlinda De Bruyckere en *Les Deux* (Bruyckere, 2001), quien, después de una seria reflexión sobre el sufrimiento animal, se centra en dar visibilidad a la figura del caballo en el drama histórico de la Primera Guerra



Figura 52.
Les Deux (De Bruyckere, 2001).

Mundial (Figura 52), concretamente en la serie de las batallas libradas cerca de la localidad belga de *Flandes*, centrándose en las imágenes de la ciudad abandonada con los cadáveres de caballos abandonados. Contrariamente a la imagen del símbolo monumental que se representa en la estatuaría ecuestre clásica, estos animales heridos, de aspecto agónico, transmiten una posición de fragilidad que los convierte en las verdaderas víctimas y símbolos imparciales de la brutalidad y falta de sentido que conlleva todo enfrentamiento bélico.

Además de la reflexión histórica, Berlín juega con la distorsión del cuerpo y el concepto de la identidad. El proceso técnico que emplea es el que utilizaban los escultores del Renacimiento, usa moldes que fraccionan el cuerpo de modelos humanos como de animales. En primer lugar realiza un boceto general y luego se entrega al modelo, que va sufriendo un proceso de transformaciones, en relación con las posibilidades de experimentación que el material ofrece. Trabaja combinando materiales de calidades tan diversas como la lana, la madera, la cera, la piel de animales o el pelo del caballo.

Al igual que Berlín, Thomas Mailaender parte de los archivos sobre conflictos bélicos para realizar su performance *Illustrated People* (Mailaender, 2014). Mantiene la dinámica de reconsiderar la memoria histórica, no desde un punto de vista conmemorativo, sino que su mirada se centra en “las fisuras que lo conmemorativo puede asumir en un mundo mediado por la fotografía periodística” (Guasch, 2015, p. 46). Mailaender, investiga sobre la piel con diferentes procesos fotográficos de características efímeras. En estos casos la piel adopta un significado de registro, porque, aunque la imagen con el tiempo desaparece, queda la huella del recuerdo. Como escribe Isidoro Valcárcel Medina (2010),

Tal vez haya que crear sólo sobre los dictámenes de lo recordado. ¡Y lo que no esté archivado, que se pierda! No pasa nada (y si pasa, se le saluda). A la espera del momento. Pero sobre todo, no hagamos archivos a la fuerza o bien levantemos registros transitorios, para un rato. Isidoro Valcárcel Medina, en (Beltrán et al., 2010, p. 97)

Mailaender para llevar a cabo su acción, aplicó a la piel de los modelos, 23 negativos originales, seleccionados de la colección Archive of Modern Conflict, una editorial independiente que conserva en sus archivos, imágenes de los enfrentamientos bélicos de los siglos XIX y XX. Tras colocar los negativos directamente sobre la piel, los expone a la potente radiación de una lámpara de rayos ultravioleta, con lo que consigue transmitir imágenes fugaces en la superficie de la epidermis de sus modelos (Figura 53). Antes de que el sol hiciera desaparecer estas imágenes, Mailaender registró las obras, con las que en 2014 editó una publicación, con los clichés resultantes combinados con una serie de documentos fotográficos procedentes de la colección del Archive of Modern Conflict.

En *Skin Memories* (Mailaender, 2016), Mailaender cambia la piel del ser humano vivo por pieles de animal curtidas como soporte, sobre el que investiga con técnicas fotográficas tradicionales, inspirándose en figuras del siglo XIX, como el británico Thomas Wedgwood (37). Mailaender persigue la deconstrucción de la fotografía, utilizando el humor y la poesía para convertir momentos de la vida cotidiana en monumentos espectaculares. En este caso usa varios tipos de materiales de archivo y juega con una iconografía variada, tanto histórica como altamente simbólica; soldados de la primera guerra europea, cuando se desarrolló el trabajo de la empresa Roux, supliendo las necesidades del ejército, animales cuya piel es empleada en lujosos artículos de cuero, anuncios antiguos *pervertidos*, collages... etc.

Para realizar este trabajo Mailaender traslada su estudio a una de las escasas fábricas de curtiduría de Francia (Figura 54). En estas obras se potencia el aspecto físico de la piel, su tacto y presencia. La textura de la obra la aportan los surcos, grietas, pelos, toda la superficies del material, el cual conserva la memoria del ser vivo que fue. A todo eso Mailaender añade otras capas de significado, otras memorias, con técnicas de impresión analógica, (cianotipia, proceso Vandyke, antótipo).

Los proyectos en los que los artistas emplean como recurso el cuerpo en general y la piel en particular, se radicalizan y adquieren un cariz aún más crítico cuando el artista belga Wim Delvoye, incorpora a la escena artística el animal vivo con la piel tatuada. Se trata sin duda, de un cambio sustancial en el discurso sobre los procesos y la materialidad en el arte. La introducción en el mundo del arte del tatuaje en los animales, impone la necesidad de nuevos códigos, lógicas, procedimientos y significados normativos, pues los tradicionales son insuficientes para aceptar obras tan polémicas como las que plantea. Las derivas conceptuales de este trabajo, llevan al artista a reconocer, en un material tan cotidiano como es la piel del cerdo y con medios técnicos como el tatuaje, propiedades artísticas que despiertan la provocación de gran parte de la sociedad, como en Gerardo Mosquera (2005), cuando opina que esta obra “desarregla todo el conjunto de mecanismos de producción, gusto, jerarquía y fetichización del arte y su lenguaje” (p. 29).

La obra de W. Delvoye es atrevida y provocadora, desborda los límites del arte, forzando al público a posicionarse *a favor o en contra* pero nunca se queda indiferente (Figura 55). Sus propuestas encierran constantes juegos irónicos e irre-

37. Thomas Wedgwood fue un fotógrafo del siglo XIX que experimentó con técnicas como el fotograma en vidrio, papel y piel blanca.

Figura 53.
Personas ilustradas (12) y (19)
(Mailaender, 2014).

Figura 54.
Skin Memories (Mailaender, 2016).



verentes en los que alterna lo *bajo* con lo *elevado*, rompiendo constantemente la hegemonía jerárquica del arte. Presenta las historias en escenarios en los que los valores estético-simbólicos de espacio y tiempo son diferentes dando lugar a solapamientos que provocan un discurso abierto a todo tipo de significaciones que cuestionan las complejidades de la ética en el arte.

En *Art Farm*, (Delvoye, 2003) Delvoye desconcierta al público con una serie de cerdos tatuados, haciendo patente con su ironía la fetichización del consumo en el arte. Después de experimentar con la técnica del tatuaje sobre pieles de cerdo muerto, en 1997, el artista da un paso más y realiza estos dibujos sobre los animales vivos, usando la piel de los cerdos como lienzo, una acción que recibió críticas por toda Europa por parte de enfurecidos activistas por los derechos de los animales. Para explicar esta propuesta hay que tener presente la carga simbólica y ritual que tiene este animal en la vida del ser humano, su domesticación y posterior sacrificio para el uso alimentario. Además que “al mismo tiempo glorifica y estigmatiza al animal, las pieles tatuadas recuperan el lugar ambiguo que el cerdo posee en el imaginario de una fracción de la humanidad, pues como trofeo doméstico –tatuado o no- está destinado al sacrificio” Jean Pierre Criqui, (2003) en (Martínez, 2011, p. 339).

Según la opinión de Sandra Martínez (2011), el artista tatúa al animal como un dis-



Figura 55
Cloaca Quattro (Delvoye, 2004).



Figura 56.
Exposición de W. Delvoye de Piel
tatuadas, las de los cerdos y la de Tim.
(Delvoye, 2017).

positivo estigma. Con esta acción humaniza al animal y lo coloca al mismo nivel que el ser humano, de igual manera que, posteriormente “la marca también unifica simbólicamente al animal y al individuo, ya que el tatuaje, al igual que las marcas de propiedad en el ganado, actúa como signo de identificación, dominación y control” (p. 339). Las decoraciones representan los logotipos de las grandes marcas comerciales, como Louis Vuitton o los personajes de las películas de Disney. Con su representación el artista los despoja de todo valor comercial, una vez más, se invierten los papeles. El tatuaje “ nombra los cuerpos anónimos” (Le Breton, 2013, p. 8) de los animales que adquieren una identidad y un protagonismo que los hace únicos mientras que la imagen comercial, la marca, se convierte en pura decoración.

Delvoye no mata a los cerdos por su piel, los saca de la cadena de la industria alimentaria y los convierte en lienzos vivos. Durante toda su vida, los animales son libres para moverse, siendo filmados mientras son tatuados. Cuando los animales mueren, se naturalizan para presentarlos, en museos y galerías de arte, junto a los dibujos y modelos de estos animales, siendo objetos de otra forma diferente de consumo en la vida y la muerte.

La obra de este artista durante un tiempo alcanza un alto nivel de marketing y comercialización, llegando a su punto más álgido con el proyecto *Art Farm-Tim* (38) (Delvoye, 2006). Cierra el ciclo colocando al ser humano a la misma altura del animal, los iguala en su desnudez (Figura 56), realizando una obra sobre la piel de la espalda de un joven, que fue vendida por US\$ 160.000 al coleccionista de arte alemán Rik Reinking. El diseño hecho por el artista lleva una virgen, al estilo de la Inmaculada, modelo que cobró fama con Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, y posteriormente con Zurbarán. El estilo representativo es Old School (39), combina con el bagaje cultural asiático que tanta influencia tuvo en el tatuaje americano tradicional. En este caso el cuerpo es solo el soporte que da forma y mantiene erguida la piel, según afirma el protagonista “mi piel le pertenece a Reinking. Mi espalda es el lienzo, yo solo soy el marco temporal” (Low, 2017). La piel de Steiner cuando muera, será enmarcada y expuesta como una obra más del coleccionista, pero hasta que llegue ese momento, Tim Steiner exhibe su piel en galerías y museos de arte por todo el mundo, sentado impasible durante horas, sobre una peana. “El cuerpo ahora es usado no solo como “contenido” sino también como lienzo, pincel, marco y plataforma” (Cruz y Hernández, 2017, p. 13).

El proceso comercial que se realizó para la venta de esta obra horrorizó tanto a la comunidad artística como a ciertos colectivos sociales que actualmente imponen el *eurocentrismo*(40) cultural, olvidando que reconocer al otro implica aceptar una diversidad de ritos, creencias y maneras de hacer, que pueden ser ajenas pero no por ello menos transcendentales en la historia del arte. Son muchas las culturas en las que “el dolor, el ritual y, en muchos casos, su persistencia en formas de adorno corporal, da a muchas personas la sensación de escapar a la degeneración física” (Duque, 1996, p. 9).

Hoy “los límites del orden simbólico instituido por la cultura, traspasan el círculo de la representación” (Escobar, 2008, p. 13). El arte ha asumido como propios este tipo de recursos técnicos y expresivos de la cultura popular. En este sentido, comparten imágenes, discursos y poéticas, aunque existen diferencias en los registros simbólicos y su representación. Estas obras representan un conjunto de signos contrastados que funcionan dentro de un contexto cultural específico y que “sólo transmite información cuando se combina con otros signos y símbolos del mismo contexto cultural” (Leach, 1993, p. 19). En estos casos, el artista utiliza referencias míticas para tratar aspectos con los que representar simbólicamente cuestiones individuales y sociales. Según Martín-Barbero (2010), se trata de una manera de satisfacer la necesidad que tiene la sociedad contemporánea de mitos y héroes a los que admirar y así dar “respuesta a interrogantes y vacíos no llenados, a una demanda colectiva latente, a miedos y esperanzas que ni el racionalismo en el orden de los saberes ni el progreso en el de los haberes han logrado arrancar o satisfacer” (Martín-Barbero, 2010, pp. 65-66).

38. En 2006, Tim Steiner, un fan y amigo de Delvoye, firmó un contrato por su piel tatuada con Delvoye y Rik Reinking, un galerista y coleccionista alemán. Los activistas de los derechos humanos y de los animales consideran que el contrato es inusual y poco ético, pero lo consideran menos ofensivo que los cerdos, ya que Steiner lo firmó voluntariamente. (Delvoye, 2003)

39. Old school es, en el arte del tatuaje, una referencia al estilo tradicional estadounidense, caracterizado por líneas negras gruesas, generalmente con una gama de colores plana y definido por un imaginario específico

40. Con el término eurocentrismo, hacemos referencia al resurgir de tendencias basadas en la exaltación de lo nacional frente a lo extranjero.



Figura 57.
Pulpería Neopagana (Codega, 2013b).

En el caso de la artista e investigadora Laura Codega, es la evocación de cuestiones existenciales la que cobra relevancia, haciéndolo a través de imágenes simbólicas, un sistema híbrido, sincrético e histórico de mitologías intuitivas, con las que crea un imaginario de alegorías ficticias, que aglutinan una iconografía relativa a diversas religiones y tradiciones filosóficas. Estas referencias se manifiestan por medio de imágenes figurativas o abstractas; un conjunto de símbolos y arquetipos que en ocasiones forman parte de la memoria colectiva heredada y otras plasman experiencias propias. Utiliza materiales orgánicos y no industriales, que por su origen, fabricación o utilización dentro de la industria, aportan significados propios, como en *Médium* (Codega, 2013a) y *Dogging* (Codega, 2015) proyectos compuestos por una serie de pinturas y grabados, sobre cuero de vaca, con motivos de rituales festivos paganos que pertenecen al imaginario de los mitos campesinos (Figuras 57-58). La artista utiliza imágenes que remiten a la astrología, al cristianismo, al hermetismo y a la metafísica entre otras cosas; es una propuesta que presenta la memoria del individuo como puente con un pasado remoto. En la realización de la obra incorpora procesos arcaicos, como utilizar la piel de vaca, soporte original en rituales atávicos, sobre la que interviene con técnicas de grabado y pintura (Código, s. f.).

Se pone fin a este breve recorrido sobre los procesos que ha sufrido la piel, como material en el arte, con un artista fundamental para esta presentación, por ser uno de los más representativos de las teorías que soportan esta investigación. En el caso de Zhang Huan, gran parte de su obra tiene sus raíces en el territorio rural, donde pasó su infancia junto a su abuela. Toda su obra se traza a partir de experiencias propias relacionadas con el contexto social y personal en el que vive. Él se siente rural, una condición que estará presente a lo largo de su carrera artística. En sus primeras etapas se centra en el individuo y su papel en la colectividad, utilizando su cuerpo como vehículo para expresarse, “no como forma de expresión política o social sino como necesidad personal” (Dziewior, Goldberg, Storr y Zhang, 2009, p. 19).

La vida rural sitúa al cuerpo como *centro*, es una máquina de trabajo, y en ese sentido Zhang ha heredado una visión del cuerpo como un instrumento expresivo. Su cuerpo se convierte por tanto en su propio lenguaje, siendo lo más cercano de lo que él es y le permite ser conocido por los otros. Sus primeras acciones se centran en el cuerpo desnudo, una cuestión que en China se percibe como algo íntimo, y que el artista traslada al ámbito de la comunicación, “pues la desnudez, según Huan, implica mostrar la vulnerabilidad del hombre y su identidad” (El Cultural, 2003). Como medio de expresión utiliza la performance, planteando experiencias físicamente dolorosas, como la obra *12 Metros Cuadrados* (Huan, 1994), en la que se cubre de aceite de pescado y miel y se sienta



Figura 58.
(Detalle) *Pulpería Neopagana*.

inmóvil durante varias horas en una letrina pública, mientras que los insectos se posan y deslizan sobre él.

El recurso de utilizar el cuerpo desnudo para sus obras, puede analizarse como una imagen que describe los componentes biopolíticos inscritos a cada sujeto de forma individual y colectiva. Su historia individual funciona como detonante para abordar temas sociales y culturales, provocando un diálogo entre la tradición oriental y la contemporaneidad occidental. Siendo “la mirada individual de los artistas la que da forma a unos relatos en imágenes que contemplan otras imágenes de la Historia y por tanto, otros acercamientos a la misma” (Martín, 2017, pp. 36-37).

41. Texto original: In this work, the artist is translating the family connections to ancestors suggested in the title into a cultural image that shifts his ethnic allegiance via a transformation process from Asian to the African origins. (Dziewior, Goldberg, Storr, y Zhang, 2009, p. 69)

En *Family Tree* (Huan, 2000) “el artista refleja las conexiones familiares de sus ancestros en una imagen que desplaza su ligazón étnica mediante un proceso de transformación desde los orígenes asiáticos a los africanos” (41) (Dziewior et al., 2009, p. 69). Zhang se pregunta en qué medida la identidad se adscribe desde fuera y toma la decisión de no comportarse de forma pasiva sino de tener una posición propia. La combinación en la obra de la caligrafía y el cuerpo humano, puede ser leída como el impacto de las historias personales y familiares sobre el individuo. La serie está formada por nueve imágenes fotográficas (Figura 59) que describen la cara escrita del artista. En su realización, Zhang pidió a tres calígrafos que escribieran directamente sobre su cara y su cabeza rapada durante un día, hasta que su piel estuvo totalmente cubierta. Los textos son una serie de proverbios, fábulas y palabras sueltas, relacionados con su vida y memoria familiar. En la última de las nueve fotos secuenciales, su cara está totalmente negra, como si hubiera sido borrada, o completamente absorbida, por el lenguaje.

En 1998 abandona China y se traslada a Nueva York. Donde la vivencia de ser un extranjero (outsider) nunca le abandona. Paradójicamente, estar lejos de su cultura, le convierte en “más chino” echando de menos sus raíces. A los siete años, siente la necesidad de recuperar su identidad y en 2005 vuelve al país en busca de sus raíces. Una vez en China, se establece en Shanghai, donde investiga sobre la conexión entre la memoria colectiva heredada de la cultura china y su propia historia. Vive profundamente la vida cotidiana de la comunidad, sus tradiciones y rituales religiosos, relacionándose con materiales que encuentra en su entorno, como las cenizas de incienso, la piel/cuero de buey, las puertas panel, etc. Estas vivencias le llevan a crear la serie *Cowskin Buddha Face* (Huan, 2007a) con piel de vaca (Figura 60). Huan vuelve con este material a su infancia, en la provincia rural de Henan, donde solía montar bueyes. Las pieles recuerdan el ciclo natural de la vida, que ahora parece renacer como esculturas.



La tradición es el cuerpo de una raza, y la religión su espíritu. El cuerpo y el espíritu juntos forman una existencia completa. China está moviéndose hacia delante, pero no puede deshacerse de su propio cuerpo y su espíritu. Volviendo a mi cultura y a mi lengua materna, me he sentido más en la tierra y más enraizado (42). (Dziewior et al., 2009, p. 123)

Figura 59.
Family Tree, Serie de nueve fotografías,
(Huan, 2000).

Figura 60.
No.3 Serie: *Cowskin Buddha Face*
(Huan, 2007b).

Estas prácticas marcan una nueva dirección en su obra, adoptando otros lenguajes y modos de hacer, centrando su mirada sobre la escultura, la pintura y la instalación. Sus obras encuentran entidad en lo local; son su refugio, los recuerdos personales, la familia y el contexto rural en el que se crió. Un ejemplo de ello son los motivos animales que le unen a la vida rural y las fotografías de familiares que hacen referencia a su niñez. En *Giant* (Huan, 2008) expone recuerdos que le marcaron en edades tempranas, como la muerte y todo tipo de ceremonias que se realizaban en los enterramientos, rituales inscritos en su niñez rural (Figura 61).

La mayoría de mis recuerdos de infancia están asociados con la muerte -la muerte de mi abuela y de los vecinos- y los rituales de entierro. Mi abuela murió de repente... Su cuerpo se colocó en el salón durante siete días de duelo, una costumbre rural. Por la noches, dábamos vueltas por el pueblo en procesión, uno de tras de otro, colocados según edad y generación (43). (Dziewior et al., 2009, p. 40)

42. Texto original: Tradition is the body of a race, and religion is its spirit. Body and spirit together form a complete existence. China is moving forward, but it cannot throw away its own body and spirit. Returning to my own native language and culture, I felt more grounded and rooted. (Dziewior et al., 2009, p. 123)

43. Texto original: Most of my childhood memories are associated with death-the death of my grandma and ours neighbours- and the burial rituals. My grandma died suddenly ... Her body was placed in our living room for seven days of mourning, a countryside custom. In the evenings, we circled the village in procession, one after another in order of generation and age. (Dziewior et al., 2009, p. 40)



Figura 61.
Gigante n° 3, Museo Fundación Louis
Vuitton (Huan, 2016).

2. ARTESCULP

Hasta este momento hemos visto como algunos artistas recurren a la tradición y bucean en sus recuerdos para reencontrarse con su pasado y recuperar un conjunto de vivencias cotidianas que aporten sentido a su obra. Regresan al pueblo donde nacieron, el lugar donde se encuentra la esencia del arte, como dijo en su momento Alberto Greco, para retomar el contacto con lo cotidiano, con lo real. Colaboran con los vecinos, a los que escuchan sus historias y de los que aprenden sus oficios, costumbres y tradiciones propias del contexto rural.

Pero el diálogo entre el artista y el territorio rural no es nuevo. La historia demuestra que el origen de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas se encuentra en círculos alejados de la alta cultura, habitando los espacios de lo cotidiano, contexto en el que habita un arte paralelo, de gran potencial creativo, que no depende de la institución arte del Estado. Estos hechos, singularizan este arte popular y hace que mantenga pura su originalidad, la cual reside precisamente en “su autonomía, en la ausencia de contaminación y de comercio con la cultura oficial, hegemónica” (Martín-Barbero, 2010, p. 20).

Gracias a la creatividad popular el arte se nutre de materiales y herramientas que le son útiles, y en ocasiones, como el caso de estudio de esta tesis, de nuevas técnicas plásticas como Artesculp. Los comienzos de esta actividad se encuentran en las prácticas decorativas de esquileo artístico, que se realizaban a los animales del labor para su exhibición en rituales festivos tradicionales, como la fiesta de la romería, investigada en el capítulo anterior.

Es en 1956 cuando Ramón Alcolea, esquilador de oficio y aficionado al dibujo, crea esta nueva técnica artística a la que denomina Artesculp, emprendiendo un camino en paralelo al de muchos artistas, que en esa misma época han tomado la decisión de introducir en el espacio artístico materiales pobres y orgánicos, ajenos a la academia. En su caso, el acceso a este material proviene de su relación profesional con el animal vivo y su afición al esquileo artístico, lo que desvela un conjunto de valores, creencias y aspectos culturales que aportan unas connotaciones simbólicas a la técnica de Artesculp así como a la propia obra de Ramón, siendo oportuno analizarlas para entender su significado real.

2.1. El esquileo artístico

Según el Diccionario de la Academia Española la acción de esquilar responde al significado de “cortar el pelo o lana de los ganados y otros animales” (Asale, 2018). Pero concretamente, la práctica del esquileo artístico se circunscribe a la decoración de las pieles de los animales de labor, con todo tipo de grecas y dibujos que hacen referencia a símbolos compartidos por la comunidad, para ser exhibidos en fiestas tradicionales y rituales colectivos. Habitualmente este oficio pasaba de padres a hijos, una herencia familiar que significaba asumir un cúmulo de actividades y costumbres específicas, dedicadas al cuidado y embellecimiento de estos animales. Por otra parte, siempre ha sido considerada más una afición pues como oficio no daba para asegurar un jornal decente.

El trabajo de esquilador se realizaba de forma itinerante y cíclica, a requerimiento del propietario del animal. Lo normal era repetir el esquilado varias veces al año, en fechas marcadas por los cambios de estación. Lo habitual era mantener una clientela fija, permaneciendo largas temporadas en un mismo pueblo. Durante la esquila los dueños de los animales acogían a los esquiladores, proporcionándoles cama y comida, creándose un ambiente festivo en la casa.

El calendario que rige la esquila a lo largo del año es variable y depende considerablemente de la climatología y en especial de los cambios de temperatura. No obstante, existían y existen ciertas pautas; la primera esquila se hace por septiembre, luego la de Todos los Santos a primeros de noviembre y después, la de finales de febrero y marzo, una vez pasado el frío y las heladas más severas, que pueden afectar al bienestar de los animales. Una vez realizada, ya están preparados para las labores en el campo, evitando que suden y derive en un bajo rendimiento. Del mismo modo, una vez entrada la primavera, el animal pelecha y el pelo viejo se cae, dando paso al nuevo.

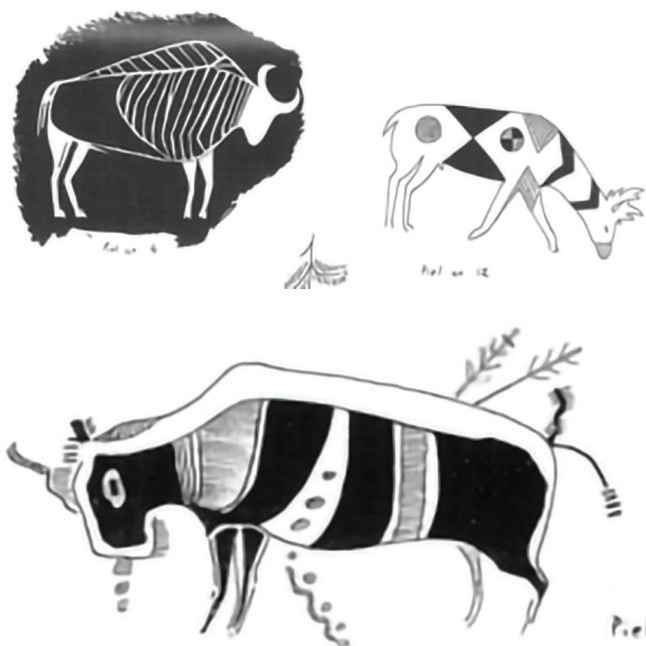
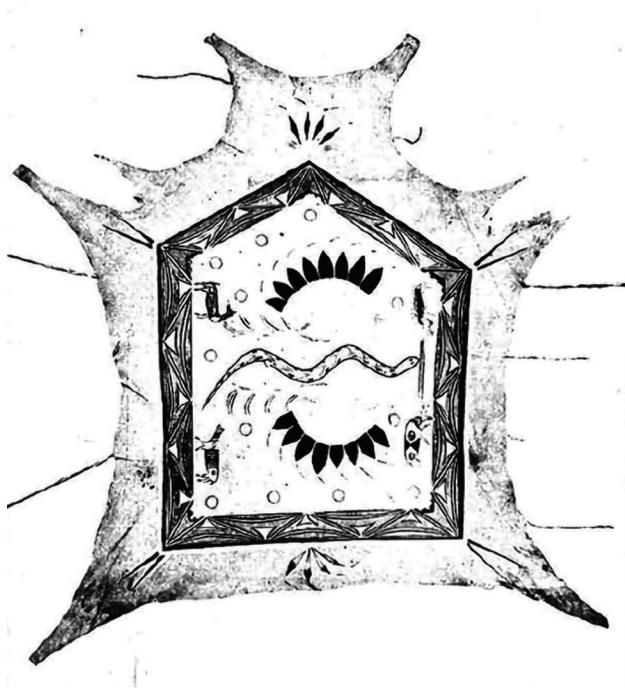
La herramienta básica siempre ha sido la tijera, si bien en los años cuarenta se incorpora la máquina de esquilar manual, compuesta de peine y cuchillas, manejada con las dos manos; una de ellas abre y cierra, imprimiendo movimiento de las cuchillas, mientras que la otra sujeta y dirige el instrumento a lo largo del cuerpo del animal. En ocasiones, para que esté tranquilo y quieto, se utilizaba un instrumento denominado el *acial*, para evitar recibir alguna coz o pisotón. A pesar de la introducción de la máquina, era habitual que la clientela se pronunciara a favor del trabajo realizado con las tijeras, porque dejaban una textura rayada que daba un efecto de *cordón*, siendo este muy apreciado. Aunque no llegaba a ser una decoración compleja, gustaba más que un simple corte a máquina, lo que indica que socialmente el esquilado, además de servir al animal de ayuda para enfrentarse a los cambios de estación, también se utilizaba para embellecerlos, convirtiéndose en una forma más de distinción y orgullo para sus dueños.

Como se decía al comienzo de este punto, dentro del gremio de los esquiladores existen manifestaciones artístico-culturales que unen oficio y creatividad y que han dado lugar al desarrollo de inquietudes particulares. Un ejemplo de ello es el caso de estudio, Artesculp, una técnica que se forjó dentro de este marco y que ve la luz gracias a las inquietudes artísticas de Ramón Alcolea, uno de estos esquiladores que utilizan las ancas de las mulas como lienzo para desarrollar toda su imaginación, con unas tijeras como único utillaje.

El momento de mayor expansión de esta actividad se dio a mediados del siglo pasado, momento de crisis económica en el territorio agrario español, por lo que el embellecimiento de las mulas suponía un lujo y sólo se realizaba en las haciendas de clase alta. Estos trabajos requerían la dedicación de varias jornadas de trabajo y en pocas semanas, cuando el pelo crecía, todo desaparecía. Por este motivo, los esquiladores raramente percibían remuneración alguna por estas creaciones, al contrario, en ocasiones pedían a los dueños de las yuntas (44) mas hermosas, el favor de cederle la mula para poder decorarla y así tener la oportunidad de mostrar su obra. Se escogían fechas señaladas, variando según el calendario festivo de cada contexto. En España, y concretamente en la zona de Castilla-La Mancha, las fiestas en las que se decoraban a los animales eran, San Antón (17 de enero), San Isidro Labrador (15 de mayo) y en las Ferias y Fiestas mayores locales, para el arrastre en los espectáculos taurinos.

Técnicamente se aplican los conceptos de fondo y figura, realizando un bajo relieve en el que se definen las formas por planos, claro y oscuro, con pelo o sin él, siendo evidente que cuanto más oscuro sea el pelo del animal, más contraste se consigue. Los elementos representados forman parte de una estructura geométrica adaptada al cuerpo del animal, dividida en celdillas simétricas, a ambos lados del cuarto trasero del animal, en las que se insertan las imágenes. Las figuras más representadas son las estrellas, espigas o escudos, dejando las zonas principales para las imágenes que hacen referencia a la fiesta específica en la que se exhibe. Los actos más frecuentes son rituales de origen religioso para los que se dibujan imágenes y textos en honor a la virgen o el patrón del pueblo, además de hacer referencia al dueño del animal por medio del escudo familiar o introduciendo el nombre como parte de la decoración.

44. Una yunta es una pareja de bueyes o mulas que, uncidos con el yugo, sirven en la labor del campo o para tirar de carros.



2.1.1. Orígenes del esquiteo artístico

Establecer el origen del esquiteo artístico es una tarea ardua y difícil, prácticamente imposible, ya que el animal se le ha representado con la piel decorada a lo largo de la propia historia del ser humano. Para plantear posibles hipótesis hay que dirigirse a los museos de antropología donde se encuentran los archivos con información de antiguas civilizaciones y objetos que documentan las tradiciones y rituales en los que pueda estar presente esta actividad.

En 2016 el Museo Thyssen organizó la exposición, *La ilusión del Lejano Oeste en la pintura del siglo XIX*, en la que se mostraba una piel de bison pintada, formando parte de las prácticas artísticas de este pueblo. A partir de esta pieza, se ampliaron las búsquedas, identificando información sobre una colección de pieles pintadas del Arte Antiguo Norteamericano expuesta en París el 13 de abril de 1934, en las salas del Museo Etnográfico del Trocadero con el título, *Peintures rituelles des indéennes de l'Amérique du Nord*, organizada por M. Paul Rivet y M. H. G. Rivière (Ballesteros y Kirchhoff, 1934). En estas pieles se pueden observar elementos de carácter religioso que se utilizaban como amuleto para protegerse de los hechizos; signos, símbolos y emblemas, con significaciones místicas, mágicas o religiosas, como la figura de la serpiente que cumple el objetivo de protección contra sus picaduras. Pero entre todas las figuras, es importante destacar, un grupo de animales con la piel decorada que pudiera servir de ejemplo para este estudio (Figura 62-63). Estas imágenes describen al animal en su entorno y son pintadas por el artista de forma naturalista, copiadas de la realidad. Según afirma Ballesteros y Kirchhoff (1934) las escenas animadas, los animales vivos, los ejecutaban los hombres, mientras que lo geométrico o inanimado, lo onírico, lo hacían las mujeres (p. 638).

Otro referente, en la Península Ibérica, que aporta información muy valiosa para esta investigación, es el artículo publicado por E. Varela Hervías (1919) *El arte popular en la fiesta de San Antón*, en la revista *La Esfera* (45). En el texto E. Varela relata cómo Mesonero Romanos hace referencia a una vieja tradición de Madrid que se celebra el día de San Antón. D. Ramón cuenta cómo una tarde de San Antón salió “al paseo ó romería de las Vueltas (...) a la puerta de la iglesia sin entrar en ella; la exposición pública de caballos y mulas de alquiler, adornados de cintas...” (Varela, 1919). En este testimonio se hace referencia a la festividad

Figura 62.
Izq. Arte antiguo norteamericano.
(Piel de bison pintada, 1860)

Figura 63.
Dcha. Sección.
Animales vivos con la piel decorada.

45. *La Esfera* fue una revista de corte modernista presentada por la editorial Prensa Gráfica en 1914. Financiada por los SS.MM. los Reyes de España D. Alfonso XIII y D^a. María Cristina, que junto a Nicolás María de Urgoiti, responsable de su creación, proporcionaron a éste semanario una calidad técnica superior a las revistas de su época. Fue un referente para reporteros gráficos, galeristas y creadores que encontraron un nuevo medio donde publicar sus trabajos acompañados sólo por un pie de foto.

de San Antón de Madrid, ritual que se celebra anualmente el 17 de enero y que se extiende por muchos puntos de la geografía española. Es un acto dedicado a los animales, con eventos festivos en los que ellos son los protagonistas; entre estos se encuentra la exhibición de los más significativos, por calles y plazas públicas, engalanados con todo tipo de adornos.

En su artículo, Varela (1919) explica cuáles eran los criterios de selección de los animales que eran seleccionados para ser decorados y los diseños que se realizaban. (Motivos como veremos muy similares a los que se han ido generando durante los años posteriores)

El macho lustroso y bien cuidado, el escogido entre todos los demás de la recua para ir a la fiesta de su Patrón, es apartado y dispensado de los trabajos y fatigas los días de vísperas. Un día será llevado a la Puerta de Toledo, a la travesía del Codo ó a algún obscuro chamizo, donde habitan los anónimos artistas que han de pintarle el más bello ramo que esquilador alguno pensó. A veces esta operación se realiza a la luz mortecina de una vela de sebo; pero es tanta la habilidad del artista, que apenas tiene en cuenta tan mínimo detalle. El ingenio, la destreza y el conocimiento absoluto de la línea, que se retuerce, se complica á gusto de la fantasía del esquilador. (Varela, 1919)

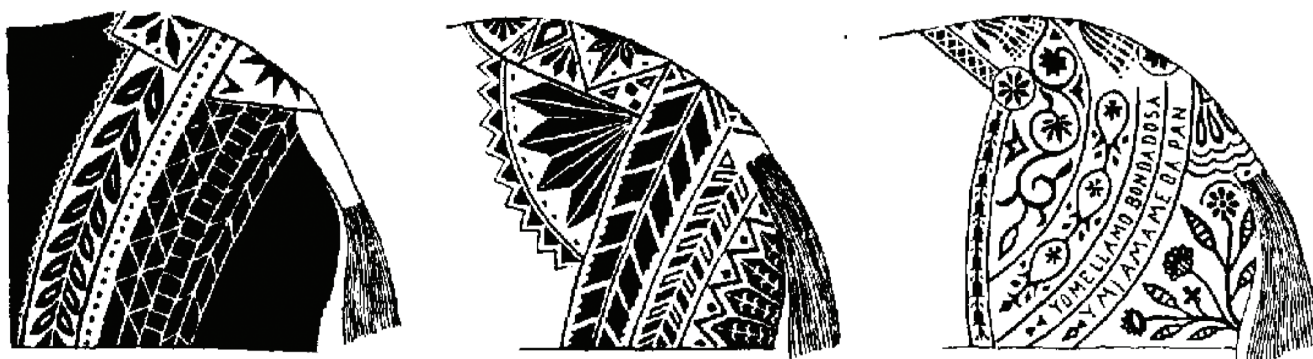
El esquilador que realiza estas obras, según Varela, además de ser buen dibujante, era sensible a la poesía, pues entre la amalgama de juegos geométricos de grecas, estrellas y ramos, que dan lugar a una gran variedad de cenefas, también se dibujaban unas letras pertenecientes a un verso, con los deseos de conservar la salud del animal, del dueño y del mozo que cuidaba a los animales (Figura 64).

Varela (1919), al final de su texto, plantea una hipótesis sobre los antecedentes de esta actividad, dejando abierta la posibilidad a que estas filigranas fuesen heredadas de los pueblos nómadas venidos a España de Oriente Medio en el siglo XIV.

Esta costumbre artística, tan generalizada en la Península Ibérica, es desconocida por completo en el resto del mundo; ¿será original ó importada de otros países en que desapareció con el tiempo? Difícil es determinarlo; lo que es verdad, que en los siglos medios debió no estar generalizada como hoy y que debía tener una significación ritual ó mágica. O ¿quizá la idea de semejante adorno la hayan traído los gitanos que se dedican a este oficio y que vinieron de Egipto a Europa en el siglo XV?. (Varela, 1919)

Los escasos medios de comunicación y transporte de principios del siglo XX, no permitieron al autor de dicha hipótesis, poder comprobar y respaldar con alguna evidencia, sus observaciones. Sin embargo, en la actualidad sí contamos con una extensa red de servicios de información para iniciar la búsqueda de alguna prueba que permita verificar la hipótesis de Varela. No se pretende certificar autorías sino hallar la existencia de conexiones y modos de hacer, que ayuden a establecer una visión de análisis comparativo y que permita vislumbrar similitudes y diferencias con prácticas artísticas que se desarrollen en el ámbito rural, en otras culturas diferentes a la nuestra.

Figura 64.
Baticolas características de Madrid.
(Grupas de mulas decoradas para San Antón, 1919).



2.1.2. Conexiones entre culturas de las prácticas de esquileo artístico: El valle del río Indo y los gitanos españoles

Durante el proceso de investigación se han realizado búsquedas dirigidas hacia rituales festivos en el espacio rural, en los que el animal fuese el protagonista por la decoración de su piel, mediante técnicas basadas en el corte del pelo. La información sobre este tema es muy escasa y gran parte de lo hallado no se ajustaba al propósito de la búsqueda, como es el caso de la artista británica Melody Hames que, aunque realiza un trabajo de esquileo artístico sobre caballos, no responde al modelo de práctica rural en la que se centra esta investigación. La gran sorpresa fue el hallazgo, en el 2015, de una imagen que aportó pistas suficientes para abrir una línea de trabajo coincidente con la hipótesis planteada por Varela (1919). En la imagen se muestra un *camello decorado* (Figura 65) con múltiples figuras realizadas sobre su piel, cortando el pelo a tijera, para su exhibición en un ritual religioso. Es un trabajo con una técnica muy elaborada, que hace que dirijamos nuestra mirada hacia su lugar de creación, la India, sociedad en la que la figura del animal ocupa un lugar significativo, protagonista de los principales actos culturales y rituales festivos tradicionales más relevantes del país.

Toda la información recabada sobre prácticas de esquileo decorativo en el territorio hindú, nos conducen a la zona en la que habitan un conglomerado de tribus que se extienden por las tierras del *Valle del río Indo*. Una amplia llanura que comprende las regiones históricas de Cachemira, Rajastán y el Punjab, territorios que hoy comparte la India con Pakistán y donde se concentran la mayor parte de los rituales y eventos festivos en los que los camellos y elefantes decorados, son los protagonistas.

Las coincidencias que se establecen entre las hipótesis avanzadas por E. Varela y esta información, nos invitan a investigar los posibles nexos culturales entre la raza gitana y la española, con la intención de aportar alguna luz sobre las dudas planteadas, y si pudieron ser los antepasados de algunas de estas tribus que aún hoy siguen viviendo en esta zona de la India, los que trajeron a España esta actividad artística.

La intención de llevar a cabo esta breve incursión sobre el pasado de los grupos de hombres y mujeres de raza gitana que llegaron a la Península Ibérica en el siglo XIV, tiene por objetivo poner de manifiesto las conexiones, que a lo largo de la historia, ha mantenido este pueblo con la cultura española, relaciones que han generado una urdimbre de experiencias comunes, a las que se suman tradiciones, costumbres y hábitos que con el paso del tiempo son asumidas como propias.

Partimos, pues, de un planteamiento en línea con el desarrollado por Lévi-Strauss, cuando nos dice,



Figura 65.
Camello Decorado, India (2015).

Si consideramos los diferentes estados donde se encuentran las sociedades humanas, las antiguas y las lejanas, como *estadios* o *etapas* de un desarrollo único, que partiendo de un mismo punto, debe hacerlas converger hacia el mismo objetivo, vemos con claridad que la diversidad no es más que aparente. (Lévi-Strauss, 1993, p. 51)

Principalmente estas sinergias se han percibido dentro del territorio rural, donde a pesar de que ambas culturas han sido afectadas por el proceso de la globalización, aún preservan intactas parte de sus bienes culturales y del conocimiento inmaterial que define las características de autenticidad y singularidad que identifican a las poblaciones autóctonas.

Para este estudio se ha realizado una revisión en diferentes fuentes bibliográficas que han permitido especificar una serie de particulares que definen a esta raza. El grueso de la documentación revisada pertenece a investigadores e historiadores expertos en este tema como François de Vaux de Foletier (1977), Antonio Gómez Alfaro (2010), M. Helena Sánchez Ortega (1994a) (1994b) (2005), Bernard Leblon (1987), Jean-Paul Clébert (1985) y Juan F. Gamella (2005), entre otros.

Los primeros datos históricos que registran su llegada a la Península Ibérica datan del siglo XV, concretamente, del 12 de enero de 1425, siendo rey en Aragón Alfonso V, el que firma un salvoconducto que autoriza a viajar por los dominios de la Corona en su peregrinación a Santiago de Compostela, a don Juan de Egipto Menor, el primer gitano del que se tiene constancia en la península. Según M. Helena Sánchez (1994a) no excedían las dos o tres mil personas, repartidos en pequeños grupos de hombres y mujeres, capitaneados por un líder, que se componían de entre cincuenta y cien personas (p. 22).

Al principio de su llegada, la imagen de peregrinos errantes les abrió el camino para entrar a la península, sin embargo, los hábitos de nomadismo y su resistencia a la integración, despertaron el rechazo, considerándolos un pueblo adscrito, con el que convivir era una obligación pero no del agrado de la mayoría (46). Es una raza que encarna un sistema de valores distintos y desconocidos para los habitantes de aquellos países donde se asientan. Físicamente se les describe y retrata con tez oscura, pelo largo, joyas ostentosas y coloridos ropajes. Bernard Leblon (1987) cuenta cómo “la extraña apariencia de esta gente venida de otras tierras no deja de embelesar (...) Tanta extravagancia desconcierta: ¡qué feos se ven!” (p. 17).

Es un pueblo que mantiene sus tradiciones, muy reticentes al olvido o adaptación de su lengua, vestimenta, costumbres y folclore. Los trabajos que desempeñan son muy variados; muchos de ellos eran consumados herreros, a los que se debe una parte fundamental de la herrería artística andaluza y de otras regiones españolas, lo que trajo consigo, por primera vez, su reconocimiento social y el respeto de la mayoría. También eran muy demandados como esquiladores, oficio que cabe la posibilidad que estuviera más extendido que el de herrero, pero muchos gitanos que realizaban este trabajo no se atrevían a confesarlo, por figurar entre las actividades prohibidas para ellos. En los archivos de la época consta más de un oficio, especialmente entre aquellos que trabajan en el campo. Al ser una actividad estacional, era necesario compatibilizarla con otras como muleros, arrieros, albañiles, carpinteros, panaderos, tenderos, zapateros y alpargateros, aguadores, arrieros, marineros, músicos, carniceros, toreros, chalanés, etc. En el caso de las mujeres, además de dedicarse a las labores de la casa y cuidar a los hijos, “solían ser buñoleras, sobre todo en el área andaluza, pero también hilan, cosen o lavan (...) Los niños, los ancianos y los inválidos cogían semillas y aceitunas” (Sánchez, 1994a, p. 59).

Entre 1850 y 1950, se produce una cierta integración del pueblo gitano dentro del territorio español. Las familias gitanas, que por entonces estaban ya asentadas en las ciudades españolas, comienzan a ocupar un espacio económico en la agricultura y la ganadería, dedicándose especialmente al comercio de ganado de labor. Su dedicación a la chalanería de animales, fue de gran importancia, pues hizo posible que vivieran un tiempo dorado mientras duró lo que el historiador François Vaux de Foletier llamó “la civilización del caballo” (Gómez, 2010, p. 38), convirtiéndose, por méritos propios, en los abastecedores de ganado tanto de los terratenientes como de los pequeños propieta-

46. La etnia gitana será protagonista de fuertes discriminaciones, a lo largo de la historia, por los distintos poderes gubernamentales. Por lo que, según Bernard Leblon “En los documentos consta más bien su paso que su presencia en los lugares sagrados. Son peregrinos en el primer sentido del término: viajeros y extranjeros. Peregrinan y no hacen sino pasar”. (Leblon, 1987, p. 17)

rios agrícolas. Con el proceso de industrialización de finales del XIX, aunque lentamente, se incorporan las máquinas al mundo laboral produciendo una gran transformación en la agricultura y la industria en general, situando a los gitanos fuera del sistema productivo, dado que sus oficios y habilidades ya no resultan necesarios, incorporándose al siglo XX en un grave estado de marginación socioeconómica.

El paso del tiempo demuestra que existe una realidad social en todo el estado español que pone en evidencia la relación de convivencia con el pueblo gitano (47) y su cultura durante siglos, generado una hibridación e identificación con parte de sus costumbres y tradiciones, una eclosión de expresiones artísticas que simbolizan el maridaje cultural, especialmente entre gitanos andaluces y catalanes, que en la actualidad forman parte del imaginario colectivo.

2.1.3. Situación actual del patrimonio cultural inmaterial del territorio fronterizo de India y Pakistán

En la actualidad las tribus gitanas, se extienden sobre las tierras del Valle del Indo, territorio en el que se desarrolló una de las civilizaciones más fascinantes y desconocidas del mundo antiguo. Se trata de una zona de unos 1.500 km², situado al noroeste del subcontinente indio, dispuestos a lo largo del río que lleva su nombre. No se puede asegurar científicamente que estos pueblos son los descendientes de los migrantes que llegaron a Europa en el siglo XIV, sin embargo, se puede afirmar que existe un paralelismo social y cultural que permite su vinculación. Comparten el desprestigio social y la tendencia a desarrollar actividades económicamente marginales, trabajos tradicionales que hoy en día han quedado fuera de las necesidades que demanda la sociedad; oficios como la recogida de chatarra, la venta ambulante, la trata de caballos, el esquileo de animales, etc. Rasgos derivados de su carácter nómada, característica principal que los define como pueblo y una cualidad que ha dificultado su integración social, causando rechazo y aislamiento.

Según M. Elena Sánchez (1994a), estos grupos “recuerdan a los gitanos europeos, ocupados en empleos subalternos y poco estimados por el resto de la comunidad” (p. 13), por lo que, errantes o no, los nómadas que actualmente residen en la India, comparten una historia de pobreza y exclusión con los que cohabitan en las ciudades europeas.

Se estima que en esta zona existen alrededor de 500 grupos que suman una población de 80 millones de personas, alrededor del 7% de los más de 1.000 millones de habitantes que viven en el país (National Geographic, 2018). Los campamentos se extienden a lo largo de la cuenca del río, poblando las arenas del desierto del Thar (48). Los más conocidos son *los gadulia lohar*, afamados herreros que, según cuentan las leyendas, forjaban las armas de los reyes hindúes. Sin embargo, hoy fabrican objetos sencillos con restos de metal; *los rabari*, pastores nómadas, famosos por sus ostentosos turbantes y sus conocimientos sobre los camellos; y *los kalbelya*, conocidos por sus dotes de encantadores de serpientes.

El sistema de castas (49) de la India, supuestamente abolido en 1950, es el que asigna a los individuos un cierto estatus jerárquico, según las creencias religiosas hindúes. En su día los poblados itinerantes estuvieron perfectamente integrados en la población india. Coexistían con los aldeanos que vivían a lo largo de sus rutas migratorias anuales hasta el siglo XIX, momento en el que los administradores británicos los tacharon de vagos y maleantes, sembrando un prejuicio que sobreviviría al imperio colonial. En la India de la modernidad, invadida por el consumo del mundo capitalista, no hay lugar para hojalateros o domadores de osos. La vida rural sucumbe ante la expansión urbana e industrial, sin unidad de casta, idioma, ni religión, y los nómadas son ignorados por los políticos, velándose poco a poco la imagen bucólica del nómada en el desier-

47. Se estima que en España viven alrededor de 725.000-750.000 gitanos, aproximadamente el 1,5% de la población total española. Se distribuyen de manera desigual por todo el territorio español, residiendo, particularmente, en las grandes ciudades como Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada, Valencia, Zaragoza y Murcia; con una mayor concentración en las comunidades autónomas de Andalucía, Valencia y Cataluña. En Europa hacen un total de 10-12 millones de gitanos, (esta cifra incluiría la UE, los Balcanes y países más al Este, como Moldavia...), siendo la minoría más numerosa en la actualidad de la Unión Europea (UE). La mayor concentración se encuentra en los países de Europa Central y del Este: Rumania (con más 2 millones), Bulgaria (unos 700.000), Hungría (más de 500.000), República Checa (unos 300.000) y Eslovaquia (casi 450.000), en la actualidad todos ellos países miembros de la UE. (Fundación Secretariado Gitano, s. f.)

48. El desierto de Thar, también conocido como el gran desierto indio, es una extensa región de desierto arenoso situada al noroeste de India y al este de Pakistán.

49. Tradicionalmente, hay cuatro castas principales: los brahmanes, nacidos de la cabeza del dios Brahma que son los sacerdotes e intelectuales en general; los chatrias, que salieron de los hombros del dios y forman los grupos de militares y políticos; los vaisias, que son parte de las caderas y desempeñan los trabajos de comerciantes, artesanos y agricultores; y finalmente los shudras, esclavos y artesanos que salieron de los pies de Brahma. Fuera del sistema de castas están los dalit, una categoría tan pobre que ni siquiera alcanzaron los pies de los dioses, se encargan de los trabajos más humillantes además de tener prohibido el acceso a la educación y la sanidad. “No pueden verse de día, por eso les dicen, los invisibles. No pueden tocar a nadie de una casta superior, por eso les dicen, los intocables. No son nada, por eso les dicen, los nadies” (Sociedad de castas en Indias, 2014).

to, ya que gran parte de ellos viven en el extrarradio de las ciudades apilados en poblados de chabolas.

Los encargados de mantener los rituales tradicionales de expresión e identidad cultural en la India, viven en grupos nómadas aislados del resto de la comunidad, considerados de las castas más baja de la sociedad. Aunque no tienen ningún tipo de reconocimiento oficial, sus prácticas desempeñan un papel esencial para la memoria colectiva de este pueblo, pues son los que se encargan de mantener vivo su patrimonio cultura inmaterial y salvaguardar su pasado. Estos actores y artesanos portadores e intérpretes de tradiciones, calificados como “tesoros humanos vivos” (Organización Mundial del Turismo, 2013, p. 7), se dedican a oficios que en la actualidad han desaparecido, y que sin embargo, se han convertido en el centro de atención de asociaciones culturales y agencias de turismo que necesitan de su contribución para garantizar la continuidad de estas prácticas.

El turista de hoy reclama compartir experiencias y demanda al mercado “actividades de educación recreativa” (Organización Mundial del Turismo, 2013, p. 8). Se inicia una nueva era que reemplaza los fundamentos de mercantilización del trabajo de la vida moderna por “la mercantilización del juego, es decir, la comercialización de los recursos culturales incluyendo los ritos, el arte, los festivales, los movimientos sociales, la actividad espiritual y de solidaridad y el compromiso cívico, mientras todo adopta la forma de pago por el entretenimiento y la diversión personal” (Rifkin, 2013, pp. 17-18).

Para poder ofertar el patrimonio inmaterial de la India es necesario que exista una estrecha colaboración entre las empresas culturales y los colectivos autónomos que mantienen activas estas costumbres, lo que plantea problemas de control y organización, dado que introducir a estos pueblos en el contexto del turismo cultural, conlleva asumir un proceso de adaptación de sus costumbres cotidianas y transformarse en artículos culturales, en definitiva, activos de consumo para el turismo. Es cierto que todas las culturas son dinámicas y cambian permanentemente para adaptarse al paso del tiempo, sin embargo, el ritmo impuesto por el consumo desacerbado de este tipo de expresiones tradicionales, afecta directamente al sentimiento de identidad cultural de estas comunidades.

En estos momentos, la India se encuentra en pleno desarrollo económico e industrial, incorporando tractores y camiones en la realización del trabajo que hasta ahora ejecutaban los animales, afectando directamente a los pueblos nómadas; de hecho, gran parte de su economía depende de la crianza y venta de camellos, utilizados tradicionalmente para labores relacionadas con el transporte y la agricultura. Es evidente que estos animales forman parte de la vida social y cultural, al igual que en España en los años 60 con la figura de la mula, y representan un elemento sustancial en ritos y fiestas tradicionales, por lo que con su desaparición también se corre el riesgo de perder una parte de su cultura.

Como vimos en capítulos anteriores, existen organizaciones intergubernamentales como Unesco, que dedican sus esfuerzos a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos, dedicando una parte de sus recursos, a identificar técnicas y conocimientos que protejan especialmente a las que no pueden ser sustituidas. Se constata así que la continuidad cultural depende de la transmisión de este patrimonio a las generaciones sucesivas, poniendo especial interés en los riesgos de quiebra, de los mecanismos consagrados a la transmisión de estos elementos sociales.

Rituales en la India en los que está presente el esquileo artístico

El estado de Rajastán (50), territorio donde hemos identificado las conexiones culturales que estamos revisando para este trabajo, es de los más espi-

50. Rajastán o Rayastán es uno de los 29 estados de la India, el mayor por área (342 239 km² o el 10,4% de la superficie total del país). Se encuentra en la parte noroccidental del país, comprende la mayor parte del amplio e inhóspito desierto de Thar (también conocido como el desierto de Rajastán, o el gran desierto indio) y comparte frontera con las provincias pakistaníes de Punjab al noroeste y Sindh al oeste, a lo largo del Valle del río Sutlej-Indo. También limita con otros estados indios: Punjab, al norte; Haryana y Uttar Pradesh, al noreste; Madhya Pradesh, al sureste; y Guyarat, al suroeste.



Figura 66.
Artista japonesa realizando trabajo en la piel de un camello, en Bikaner, estado de Rajasthan, India. (Takeichi, 2019).

rituales de la India, cuna de algunas de las religiones y movimientos filosóficos más significativos de la historia. Adicionalmente, se trata de uno de los territorios más tradicionales del país, zona árida y rural, que en pleno siglo XXI regresa al medievo en los momentos de la celebración de los Festivales en honor a Brahma (dios creador del universo). Las ciudades se visten de colores y música con todo tipo de celebraciones y de espectáculos, en los que no faltan las actividades lúdicas como desfiles y actuaciones de grupos folclóricos, acróbatas, cómicos, encantadores de serpientes; toda la magia de los gitanos nómadas del desierto de Rajastán. Pero lo más significativo son los mercados de animales, donde el camello y el elefante, son los principales protagonistas en actos como carreras, concursos de belleza y una gran variedad de competiciones y actos festivos que se programan en torno a ellos. Los animales se engalanan con todo tipo de llamativas sedas y decoraciones que cubren su cuerpo y otras veces se les decora la piel; en el caso de los elefantes, con espectaculares pinturas y en los camellos, con un sin fin de figuras y grecas realizadas a tijera cortando el pelo de su propia piel. Obras que realizan los llamados *peluqueros de camellos*, para embellecerlos y encarecer su valor.

A pesar de tratarse de un estado laico, en sus ciudades conviven varias religiones (51), creando una situación compleja para quien ignora los códigos simbólicos que componen los valores que identifican a esta cultura. Uno de los rituales religiosos más conocidos de la India se celebra en Pushkar, ciudad a la que se dirigen millares de peregrinos a bañarse en su *Lago Sagrado*. Esta celebración se realiza una vez al año, en Kartik Purnima, la noche de luna llena del mes lunar de Kartik (octubre-noviembre) en honor al dios Brahma, con ofrendas en el Templo *Jagatpita Brahma Mandir*, situado a los pies del lago.

Durante estos días, la ciudad se llena de celebraciones y espectáculos festivos como la *Feria del Camello*, considerada la más grande del mundo, que recibe un gran volumen de visitantes, incluidos los pastores nómadas, que poco a poco van llegando a la ciudad, llenándola de colorido. Después de largos viajes por el desierto a pie, a caballo o en carretas de bueyes, acampan en las dunas en las afueras de la ciudad donde se sitúan los mercados. Además del mercadeo de animales, en estas ferias también se organizan otros actos como las carreras de camellos y todo tipo de concursos de belleza, en los que los animales muestran sus dotes para el baile. Como ya hemos comentado, la feria alcanza su punto más álgido en la noche del Kartik Purnima, cuando con la luna llena se bañan los peregrinos en el lago de Pushkar, lugar sagrado de peregrinación para los hindúes.

51. Las principales religiones que existen en la India, son el Hinduismo, practicada por el 80,50% de la población (casi 1.100 millones de personas) y el Islam, que cuenta con más de 180 millones de adeptos, lo que representa el 13,50% de los indios. Después, a mucha distancia, aparecen el Cristianismo, que con 30 millones de feligreses, representan el 2,30% de la población, a estas hay que sumarle la religión Sij, el Budismo, que aunque hoy en día es una creencia religiosa minoritaria, es muy influyente, y no cabe duda de que sus prácticas espirituales han contribuido fuertemente en las bases éticas, filosóficas, culturales, políticas e, incluso, económicas de la India. (Saiz, 2015)

52. Bikaner es la ciudad del estado federal de Rayastán, cuenta con una población de 529.007 habitantes.

Los concursos para elegir al camello con el mejor corte de pelo cuentan con un amplio seguimiento, habiendo alcanzado un gran atractivo entre los turistas, gracias a su difusión a través de vídeos y artículos en periódicos de todo el mundo, despertando el interés de artistas de otros países, que se desplazan al Bikaner en estas fechas para participar con su trabajo en estos actos (Figura 66).

Figura 67.
Festivales y Ferias del Camello más importantes del Valle del Indo.

Nº2. Festival de Bikaner. Organizado por: El Departamento de Turismo del Gobierno de Rajasthán. (India).

Nº4. Pushkar. Feria ganadera (Rajastán, India).

Nº6. Gujranwala. Festival de Eid Ul Azha (Pakistán).

Nº7. Karachi. Mercado de ganado.
(Pakistán).



Peluqueros de camellos

Gracias al turismo, la práctica del esquileo artístico es de las pocas prácticas manuales que aún sostienen, con cierta capacidad económica, a los grupos nómadas del desierto. Destacan así, mostrando una especial destreza sobre el animal vivo más común de la zona, el camello, protagonista de la mayoría de las exhibiciones en festivales, ferias y mercados de animales. A los esquiladores que desarrollan este tipo de trabajos artísticos los llaman, *peluqueros de camellos*, y son los que los adornan y engalanan para su exhibición en desfiles o concursos, y adicionalmente aumentar el valor en los mercados (Figura 68). Los animales más hermosos se reservan para la exhibiciones en Festivales o para su sacrificio como ofrenda en el acto religioso de *Eid al-Adha*.

La principal función de los camellos es trabajar en las zonas agrícolas, como medio de transporte de personas o mercancías. Con la llegada de la modernidad en forma de tractores y camiones, poco a poco se están viendo desplazados, reduciéndose significativamente su cantidad. La sociedad actual no demanda este tipo de animales, convirtiéndose en un lujo difícil de mantener, obligando a sus propietarios a sacrificarlos para vender su carne, lo que provoca su progresiva desaparición. Esta merma en el número de ejemplares de camello, provoca a su vez la quiebra de toda la cadena de trabajos que son necesarios para su cría y mantenimiento, y de este modo también se ve afectado el *esquilador*. Este proceso de industrialización del medio rural se vivió en España de forma similar en los años cincuenta, siendo en este caso otro animal, la mula, la que inició su declive en aras del progreso de las zonas agrícolas, reemplazadas en la mayoría de las labores del campo por la máquina.

El esquilador o barbero de camellos, es un oficio entroncado en la familia, que suele heredarse de generación en generación, de padres a hijos; forma parte de las múltiples actividades que realizan los agricultores y que significa una pequeña ayuda para la economía familiar. Uno de los mejores momentos, para poder sacarse un dinero extra, es el mercado de ganado que se celebra todos los años en Karachi durante el Festival musulmán *Eid-ul-Azha*, donde se reúnen compradores de camellos, y otros animales, en busca de los ejemplares más hermosos. Es en este festival cuando la mayoría de los comerciantes suelen contratar los servicios de los barberos de camellos, para que decoren con dibujos la piel del animal. Estos especialistas, valiéndose exclusivamente de sus tijeras, realizan un trabajo bien elaborado y de gran belleza, el cual será exhibido al público como un espectáculo más del Festival. Ali Hassan, agricultor de una aldea cercana a Karachi y que ejerce como barbero de camellos en fechas señaladas, nos cuenta:



Figura 68.
Mercado de Karachi,
Pakistán .s.f.

53. Texto original: "I learned the art of camel hair designing from my forefathers. Every year I visit Karachi a few weeks before Eid-ul-Azha in a bid to get a reward for my art work. I charge two to three thousand rupees for one camel." "It takes about four hours to complete one side of the camel haircut depending on the size and colour of the camel" (Pakistani barbers create fascinating "haircuts" on camels using pair of scissors, s. f.).

Aprendí el arte de diseñar el pelo de camello de mis antepasados. Cada año visito Karachi unas semanas antes de *Eid-ul-Azha* en un intento por obtener una recompensa por mi trabajo de arte. Cobro de dos a tres mil rupias por un camello. Se necesitan cerca de cuatro horas para completar el corte de pelo de un lado del camello, dependiendo del tamaño y el color del mismo (53). (Caters News Agency, s. f.)

Para poder realizar estas obras sobre la piel del camello, el animal tiene que tener al menos tres años. En los dos primeros, el pelo se cuida, recortándolo y cepillándolo. Una vez que llega el momento de preparar al animal para las exhibiciones, los peluqueros inician el proceso de dibujo. Lo primero es tomar algunas medidas, con la ayuda de una cuerda, de forma que el diseño de ambos lados del cuerpo del camello, mantengan una estructura muy similar, una cierta simetría. A continuación, hacen un arco, seguido por un gran círculo en el centro, dividiéndolo con las plazas en la parte superior e inferior del mismo. Una vez fraccionado el espacio donde se va a intervenir, se esculpen o tallan los diferentes dibujos en el interior de cada espacio reservado, recortando el pelo con una tijera. En ocasiones también aplican teñidos naturales, según las necesidades, para ayudar a dar más contraste a la obra.

A los animales que se decoran para ser vendidos en los mercados de ganado, se les realizan unas figuras geométricas sencillas para aumentar su valor. Dependiendo del tamaño y el color del camello, por lo general tardan alrededor de cuatro horas en completar cada lado y cobran de dos a tres mil rupias, (27,02€, 40,53€). Cuando el animal va a ser exhibido en festivales y concursos de belleza, se les realiza dibujos inspirados en la mitología hindú, con figuras que representan escenas de dioses y símbolos culturales que forman parte de su iconografía, figuras de animales como la serpiente o el pavo real, escudos, textos, etc.

Se comprueba, con los datos aportados en este breve acercamiento a la cultura tradicional hindú, que existen modos de hacer con indudables paralelismos, aspectos modales afines con las prácticas artísticas que se desarrollan en las romerías españolas. Constatamos que, especialmente dentro de gremio de los esquiladores, concretamente en el esquilado artístico, existen conexiones notables en cuanto a la naturaleza de los animales, los objetivos perseguidos con la actividad y el arraigo y repercusión que tiene en cada una de las culturas, a pesar de las distancias geográficas y la diferente evolución social de las actividades sobre las que se asientan estas prácticas.

Esta breve y escueta comparación técnica, nos ha permitido apreciar que las tribus gitanas han alcanzado un grado de especialización, mucho más elevado que el desarrollado en España, donde el esquileo artístico prácticamente ha desaparecido, motivado por la paulatina desaparición de los animales dedicados a las labores agrícolas. Como elementos diferenciadores, podríamos apuntar que sus herramientas son menos rudimentarias que las utilizadas por los esquiladores españoles, lo que permite mostrar un mayor grado de detalle y el tintado de partes de la piel o el pelo, con genas fundamentalmente, también es un punto que los diferencia. En este sentido y conectando con la parte central de esta investigación, focalizada en la técnica Artesculp, cabe destacar que su creador e impulsor, Ramón Alcolea, nos confirma que jamás tintó el pelo del animal, ni tiene conocimiento de que tal cosa se hiciera, considerando que el único elemento ajeno al corte del pelo, consistía en "una vez terminado el trabajo, y si el pelo del animal no era muy oscuro, en las zonas rasuradas, añadir un poco de tiza muy difuminada para dar un poco de realce a los dibujos." (R. Alcolea, comunicación personal, 18 de julio de 2016).

Ramón Alcolea, esquilador de oficio y autodidacta en su acercamiento al dibujo, crea esta nueva técnica artística a la que denomina Artesculp, sumándose a muchos otros artistas que en ese mismo momento están incorporando materiales pobres y orgánicos, ajenos a la academia. En su caso, el acceso a este material, usado igualmente por otras culturas, como hemos podido constatar, hace acto de presencia por su relación profesional con el animal vivo y su afición al esquileo artístico. Haremos a continuación un breve recorrido por la figura de Ramón, para entender los valores, creencias y aspectos culturales cuyas connotaciones simbólicas, y la propia obra generada, contribuyen a la consolidación de la técnica.

2.2. Ramón Alcolea Carrión

Ramón nace el 11 de Junio de 1925 en Socuéllamos, pueblo manchego situado en la provincia de Ciudad Real. A los tres años y medio pierde a su padre (Alicante, 1928) haciéndose cargo los abuelos paternos de su tutela hasta las postrimerías de la Guerra Civil Española. Crece en la posguerra sin estudios académicos reglados, con sus experiencias cotidianas y una curiosidad innata, lo que apuntala su formación como persona independiente, inquieta y abierta a encontrar alternativas en cualquier faceta de su vida.

Ramón aprendió a leer y escribir con varios maestros, en una clase donde imperaba más el miedo que el respeto, más la necesidad que el deseo de aprender.

No estuve mucho tiempo, porque para mí el ambiente que allí se respiraba era casi terrorífico. Los castigos no los resolvía con la correa, como los demás maestros, su herramienta de castigo era una palmeta de madera, pero además, cuando te daba se le notaba que lo hacía con intención. La palma de la mano se nos quedaba adormecida; era un hombre cruel. (R. Alcolea, comunicación personal, 12 de abril de 2015)

Apenas cumple nueve años, Ramón abandona la escuela para empezar una etapa de su vida dedicado a la agricultura. Unos años más tarde, en medio de la Guerra Civil Española (1936-1939), abandona el hogar de su abuelo para hacerse cargo de su madre y hermana, asumiendo todas las obligaciones y responsabilidades que esto conllevaba. Sobreviven con un animal de labranza (mula) y algunos terrenos hasta 1940, el conocido como *año del hambre*, en el que las rentas de sus tierras no son suficientes para mantener a tres personas y se ve obligado, con catorce años de edad, a buscar trabajo como mozo o ayudante del encargado en las grandes casas del pueblo.

El cambio de trabajo muestra a Ramón una cara de la sociedad que desconocía, pasando de ser su propio patrón a ser un asalariado, asumiendo una realidad social con graves problemas de abastecimiento de alimentos y materias primas básicas. Son años de miseria, racionamiento y rencillas crueles; Ramón cuenta que “al trabajar como mozo a jornal fui incluido en el bando perdedor y empecé a sufrir los inconvenientes que tenían los que no eran falangistas... Mis ilusiones las tuve que enterrar, e intentar adaptarme a esta nueva situación que me tocó vivir...” (R. Alcolea, comunicación personal, 12 de abril de 2015).

Durante unos años Ramón trabajó de *gañán* en diferentes casas de labranza de su pueblo. Su actividad dependía de las *yuntas de mulas* que tuviese el patrón, pero generalmente se encargaba de cuidar los animales y realizar los trabajos del campo, una dedicación esta que ocupaba gran parte de su tiempo, especialmente cuando pasaban largas temporadas en las quinterías, alejados de los núcleos de población, teniendo como único acompañante, los animales, las mulas. Es en este contexto cuando, aprovechando el tiempo de descanso, Ramón se dedica a dibujar en las paredes escenas rurales con los tizones de las hogueras, el fuego, *la lumbre*. En los dibujos recrea acontecimientos cotidianos de su entorno, estando siempre presente la figura de la mula. En ellos representa todos los elementos que le ilusionan y con los que disfruta: las reatas de mulas (Figura 70), carros de mies o de uva cargados de diferentes estilos, las yuntas arando, etc.



Figura 69.
Ramón Alcolea (Alcolea, 2018).



Figura 70.
Dibujo de reata de mulas con carro.
(Alcolea, 1940).

En Diciembre de 1950 se casa con Manuela Sánchez y Ramón se plantea cambiar de trabajo. El horario al que se ve sometido es incompatible con el proyecto de vivir en pareja y formar una familia. Cuenta que “no sabía a qué oficio podía aspirar, pero un día vino el esquilador a pelar las mulas y según lo estaba viendo me vino la idea y le pregunté: ¿qué le parece si cogiera su oficio?” (Alcolea, 2005, p. 91). Una idea que nadie tomo en serio, incluido el esquilador, pero que marcaría el resto de su vida.

Sin ningún conocimiento del oficio, compró las herramientas y se puso manos a la obra; según cuenta el propio Ramón:

Sin dejar el campo, aprovechaba los días de fiesta y pelaba las mulas que me iban saliendo. Cuando llegó la fecha de mi boda ya habían pasado ocho o diez meses y no me importó casarme, pues, aunque mi nuevo oficio aun estaba en proceso de aprendizaje ya podía ver que era una buena opción. (R. Alcolea, comunicación personal, 12 de abril de 2015)

Abandonará su actividad en el campo pero no se aleja de la mula. Cuando aprendió el oficio y cogió soltura con las herramientas, se propuso dar un paso más, sumó a la técnica del esquileo su destreza con el dibujo, realizando obras de *esquileo artístico* que iban más allá de las geometrías y grecas comunes que realizaban el resto de esquiladores de su entorno. Para las fiestas del patrón de Socuéllamos (10 agosto de 1954), Ramón decora dos mulas dedicadas al arrastre en una corrida de toros (Figura 71). En las mismas fechas se inaugura

Figura 71.
Ramón Alcolea dibujando una yunta de mulas para las fiestas. A su izquierda, Gabriel A. Carrión, gañán encargado del cuidado de los animales (Socuéllamos, Ciudad Real, 1954).





Figura 72.
Ramón Alcolea con D. José María Del Moral, Gobernador de Ciudad Real, inaugurando la emisora de Radio Falange. Acompañan parte de las autoridades de Socuéllamos, C. Real (1954). Imagen en la que se reflejan las condiciones sociopolíticas del entorno en el que transcurre la vida de Ramón. Años de pobreza, aislamiento internacional y exaltación nacionalista.

la emisora *Radio Socuéllamos*, siendo invitado para este acontecimiento el Sr. José María del Moral, Gobernador Provincial de Ciudad Real (Figura 72). Por esta razón los dueños del animal, aconsejados por las autoridades del pueblo, decidieron que los motivos que adornaran las grupas de los animales fuesen diseñados en su honor (Figuras 73-74). Sobre esto recuerda Ramón: “para congradar con el señor Gobernador de Ciudad Real, el entorno político de turno me propuso que el trabajo fuera dedicado a él, y como el que paga manda, así lo hice” (Alcolea, 2005, p. 120).

2.2.1 En busca del relato. Proceso y evolución en la obra de Ramón Alcolea

No ser el dueño de los animales en los que interviene, limita las posibilidades de Ramón en cuanto a diversidad de los motivos, pobremente centrados en la exaltación del Régimen Franquista. Aun así, poco a poco se va alejando de este monotema, ampliándose la tipología que Ramón Alcolea puede desarrollar.

Si se realiza un análisis comparativo entre tres mulas decoradas en la misma época (Figura 75), de diferentes autores, veremos que existen muchas coincidencias pero también grandes diferencias.

Semejanzas: la obra de Ramón y sus contemporáneos comparten composición y estructura.

1. El punto principal se coloca en el centro, encima de la cola del animal, desde donde parte el diseño de las ancas.
2. La composición se basa en el concepto de horror vacui, aplicándola al hecho de no dejar ningún espacio libre de decoración.

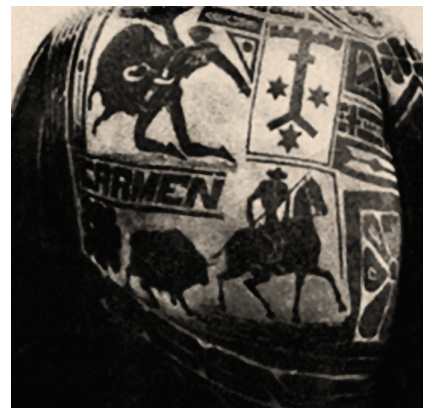
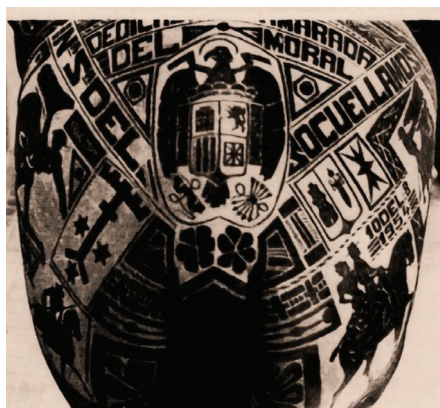


Figura inf. 73.
Mula decorada, para las fiestas de Socuéllamos, por Ramón Alcolea (1954).

Figura cent. 74.
Detalle del lado derecho.

Figura dcha. 74.
Detalle del lado izquierdo.

Mulas decoradas, en honor a D. José María del Moral, Gobernador de Ciudad Real. Socuéllamos, 1954.

3. Decoración en cenefa y figuras geométricas.
4. En todos los casos existen textos en honor a los dueños de los animales, del festejo en el que desfila, y nombres de personajes relevantes al que va dedicado el trabajo, civil o religioso.

Diferencias: Ramón incorpora en sus obras la jerarquía en la composición, utiliza poco las decoraciones puramente geométricas, pues, lo que le interesa es transmitir escenas cotidianas de su entorno, iniciando un proceso creativo personal que pronto lo distanciará de sus contemporáneos.

Análisis iconográfico general de las imágenes representadas.

1. Elementos puramente geométricos o decorativos: éstos son los que forman los encuadramientos y a veces el centro de las composiciones.
2. Escudos representativos del país, comunidad, población y casa.
3. Representaciones, de imágenes de temas religiosos. Estas imágenes hacen referencia a los patrones y vírgenes de la zona de la que es oriundo el dueño del animal.
4. Se representan escenas de tradiciones populares. Como ejemplo, en la zona de la Mancha, se realizan escenas de toros y caballos, dado que las mulillas que se utilizan en estas fiestas para la retirada del animal de la plaza, suelen estar decoradas por los esquiladores para este evento.
5. Las *grecas*, elementos decorativos o de relleno. Se realizan solamente como adorno y relleno. Ayudando al encuadre de imágenes más importantes en la composición.
6. Referencias y alabanzas a las cosechas. Por ser animales de labranza, la mayoría de ellos, están muy cercanos a temas de zonas agrícolas.
7. Representación de la fecha en la que se realiza la obra.
8. Textos que hacen referencia a:
 - Alabanzas al *amo*.
 - Nombre del dueño del animal, también en ocasiones del capataz.
 - Nombre de autoridad o persona a la que en ocasiones se dedica la obra.
 - Nombre de Patrón o Patrona. (tema religioso)

El reflejo de lo real

Lo que empezó como una aventura pronto se convierte en una obsesión, a la que dedica gran parte de su tiempo. Ramón escribe: “...nunca pensé que un oficio tan rústico me diera la posibilidad de plasmar mis sentimientos artísticos y que tuviera tan buenos resultados en las grupas de las caballerías” (Alcolea, 2005, p. 106). Poco a poco fueron cambiando sus objetivos, para él la técnica pasó a ser una excusa, la mula un soporte y las imágenes un medio de expresión plástica.

Figura izq. 75.
Autor desconocido (1950).

Figura centro 76.
Obra de Ramón Alcolea (1954).

Figura dcha. 77.
Autor desconocido (1961).





Figura 78.
Mula decorada, para la Feria del Campo de Madrid, por Ramón Alcolea (1956).

En abril de 1956, Ramón se sale del marco, hasta ese momento la decoración se centraba en la grupa de la mula (54), ampliando los límites y también interviene en los flancos (55) del cuerpo del animal (Figura 78). El cambio formal y conceptual en la obra de Ramón es evidente; en este momento, prácticamente han desaparecido los adornos, de grecas y figuras geométricas, ganando espacio las representaciones de escenas cotidianas que se dan en su entorno, acontecimientos concretos que forman parte del contexto rural en el que vive, un relato que es compartido por toda la comunidad.

(Figura 79) En esta composición Ramón utiliza el simbolismo para construir un discurso sobre la inminente industrialización que se acercaba. Maneja alegorías que transmiten la ilusión con que reciben la llegada de la máquina en las zonas rurales. Un sol que sale fuerte y se impone en la escena arrojando a dos figuras, en primer plano, que levantan el escudo (de la España Franquista), con el anhelo y la esperanza de que entre todos podrán levantar la nación. Sobre los surcos, que remarcan y sitúan el lugar de la escena, se encuentran una mula arando y al otro lado el tractor, la máquina del futuro.

54. Se llama grupa a la parte trasera del animal.

55. El flanco es la parte lateral de un cuerpo, también se le denomina costado.

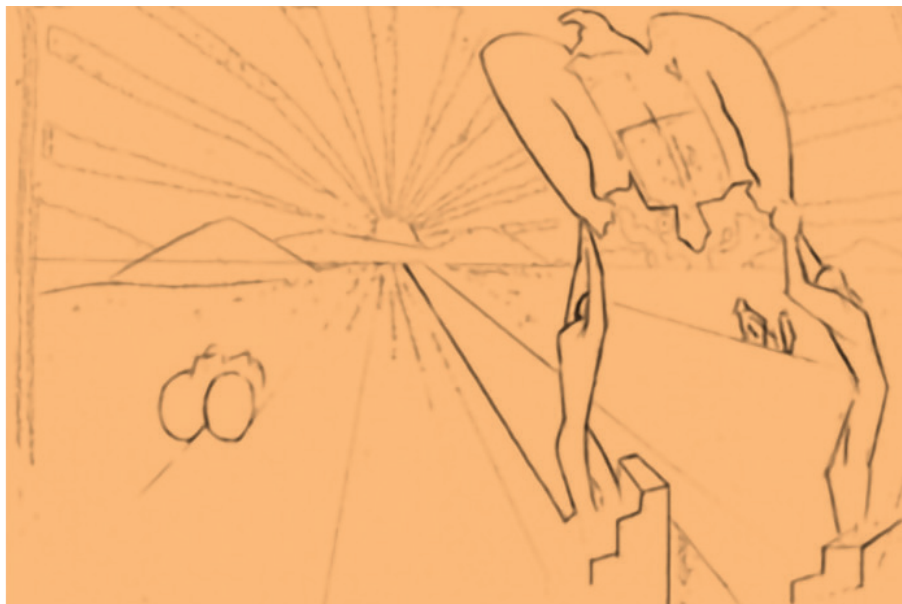
56. La Feria del Campo era una exposición bianual de carácter internacional. Se inició en los años 50, y se mantuvo hasta principios de los 70. Su lugar de celebración fue la Casa de Campo. Acudían las diferentes provincias españolas y algunos países americanos, para ofrecer productos agrícolas, gastronómicos, artesanales etc. Se amenizaba la feria con bailes y música regional y la degustación de productos típicos. Cada pabellón estaba regido por personas vestidas con los trajes regionales. La idea era poder visitar toda la geografía europea y en un día disfrutar tanto de su folclore y gastronomía.

2.2.2. Artesculp: el gran proyecto de su vida

Las mulas se engalanaban en épocas del año concretas, especialmente para fiestas como las tradicionales romerías, un ritual social en los que estos animales adquirían un protagonismo significativo. En este caso, *la mula* fue exhibida en la romería de Socuéllamos de 1956, fiesta anual en honor del patrón San Isidro Labrador, que se celebra el 15 de mayo. Ramón recuerda que en aquel momento sintió una gran responsabilidad; su obra no se ajustaba a la tradición y desconocía cómo iba a reaccionar el público. Su propuesta tuvo tal transcendencia que rebasó el círculo de aficionados a estas prácticas llegando a oídos de la Comisión de Cultura de Socuéllamos, que decidió exhibir este animal en el pabellón de Ciudad Real de la Tercera Feria Internacional del Campo de Madrid (56).

El dueño de la mula, era el Jefe de la Casa Sindical de Socuéllamos de la época, situación que ayudó a conseguir una subvención para cubrir los gastos del transporte y estancia en Madrid. Una vez en la feria, Ramón albergaba la ilusión de ganar el premio a la mejor obra. Solo debía mostrar la mula en los pases de exhibición, constatando que el animal llamaba muchísimo la atención. Recibía grandes elogios, pero todos iban dirigidos al trabajo de Ramón olvidándose de hacer referencia a la hermosura del animal, lo que molestó al dueño, haciendo que la mula fuera encerrada. Ramón recuerda: "...veía cada vez más rara la situación, y más cuando llegó la hora de cerrar el pabellón y no vi ninguna presencia oficial" (Alcolea, 2005,

Figura 79.
Boceto (Alcolea, 1956).



p. 108). El protagonismo que adquirió el trabajo de Ramón, no gusto al dueño de la mula y junto a los encargados del pabellón de Ciudad Real decidieron evitar la inscripción del animal.

Todo lo que acontecía extrañó a Ramón, que terminó preguntando a la dirección de la feria el por qué no había pasado el jurado por el pabellón de Ciudad Real, donde le informaron que la mula no había sido inscrita y que el plazo para entrar a formar parte del concurso ya estaba cerrado. Tal fue su desesperación e impotencia, que despertó la curiosidad de todos los que allí se encontraban. Al final un señor, que resultó ser el teniente coronel de caballería D. Anterior Betancour, se le acercó y le pidió que le enseñase las fotos que Ramón movía en sus manos y después de escuchar su relato la mula fue finalmente inscrita para el recorrido ante el jurado aunque fuera de concurso. Ramón cuenta que el teniente coronel le dijo: “esto lo tiene que tener en cuenta Sr. Alcolea, la organización de la feria no ha tenido ninguna culpa, los culpables han sido las autoridades de su pueblo” (Alcolea, 2005, p. 110). Cuando llegó el momento del desfile la mula fue requerida por la organización para su salida a la pista y Ramón, sólo con el animal, sin ningún representante del pueblo, recorrió el circuito recibiendo grandes aplausos del público y jurado, teniendo que dar una segunda vuelta y hacer varias paradas.

El regreso al pueblo no fue como esperaba. Aunque escaso, pensaba volver con algún resultado concreto de la feria. En pocos días le crecería el pelo al animal y todo su trabajo habría desaparecido y con él sus ilusiones. Repasaba continuamente todo lo que había vivido, incluido el comentario que escucho entre dos periodistas refiriéndose a su trabajo: “fíjate vale más la piel que la mula”, frase que desencadenó el enfado del dueño del animal, pero a Ramón le abrió un nuevo camino en su proceso creativo. Desde ese momento solo piensa en encontrar la manera de tener mayor autonomía, sin abandonar el camino que había iniciado, marcándose el objetivo de abandonar las *características efímeras* de la obra, para lo que tendría que investigar nuevas posibilidades dentro del mismo material, pero en diferente soporte.

Creación de Artesculp

A finales de 1956, Ramón Alcolea inicia un proceso de investigación que se prolongará durante toda su vida. Parte de unas pruebas realizadas anteriormente, sobre restos de pieles, como ensayos previos antes de su aplicación en la mula. Estos sencillos bocetos le sirvieron de inspiración para plantearse la posibilidad de desarrollar a partir de ahí, una nueva técnica de expresión plástica.

Ramón cuenta: “...trabajar sobre una piel curtida me permitía más facilidad para desenvolverme por mí mismo en lugar de recurrir a tener que pedir favores para trabajar sobre un animal vivo. Fue todo tan sorprendente que me sentía una persona diferente”. (R. Alcolea, comunicación personal, 8 de agosto de 2015). Después de un tiempo investigando las posibilidades que ofrecía la piel, intervenida solamente cortando el pelo con una tijera, compartió los resultados de su trabajo con Teófilo Sánchez, artista de la madera, por el que sentía gran respeto. Teófilo le animó vehementemente a que continuara investigando con esta nueva técnica.

Las opiniones que recibía de su trabajo lo animaban a seguir adelante y no abandonar su proyecto. En poco tiempo a esta práctica se la conoció como Peligrafía, nombre con que la bautizó D. Carlos Calatayud (57). Ramón no está de acuerdo con el nombre de Peligrafía y pasado un tiempo lo cambia por *Artesculp*. Pienso que lo que él hace se ajusta más a la acción escultórica de esculpir y que grafía tiene que ver más con el lenguaje escrito o dibujado.

Estudios en Madrid

La autoexigencia de Ramón aumenta de día en día, llegando el momento en que siente las limitaciones de su escasa formación artística. Concluye que necesita formarse, ampliar sus conocimientos de dibujo para conseguir el máximo rendimiento y desarrollo en su trabajo. Durante un tiempo copió a los grandes maestros, siendo sus referentes; estudiaba las composiciones y valores tonales de las obras y según evoluciona, elige obras más complejas, exigiendo más rendimiento al material.

Aunque su situación familiar es complicada, con dos hijas pequeñas y unos ingresos muy limitados, no descarta la idea de irse a Madrid. En 1958 llegan a las manos de D. Jacinto Alcántara Gómez (58) (Madrid, 1901-1966), Jefe Nacional de Artesanía, unas fotografías de las obras de Ramón, por mediación de D. Juan Navarro su secretario. En unos días, viaja a Madrid con algunas de sus obras para enseñárselas a D. Jacinto Alcántara. Ramón comenta: “Quedó muy impactado al ver lo que le mostraba y recuerdo que estuvo un tiempo investigando, hasta convencerse de que esa técnica no había existido nunca” (R. Alcolea, comunicación personal, 8 de agosto de 2015). No debió de quedarle duda alguna, de la veracidad de sus palabras, pues lo invitó a compartir el estudio de la escuela superior de artesanía, cediéndole un espacio de trabajo y una pequeña ayuda económica (300 pesetas al mes).

En la escuela se impartían clases de escultura, tapices, taracea, reporteros... etc. Cada técnica tenía un profesor, sin embargo Ramón trabajaba solo, al ser único en esa disciplina. En el taller se respiraba un ambiente agradable en el que se sentía aceptado y respetado por todos. Se propone aprovechar al máximo la estancia en la capital, pues su economía no le permitiría estar allí durante mucho tiempo, completando sus estudios de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, situada en la calle La Palma de Madrid. A los tres meses, Ramón regresa a su pueblo, para incorporarse de nuevo a sus tareas laborales, hasta el curso siguiente.

Primera Exposición

La primera vez que Ramón Alcolea expone sus obras corre agosto de 1962, en el recién inaugurado consistorio de Socuéllamos. Aunque la sala aún no estaba terminada, Ramón cuenta como “según revestimos las paredes, con las cortinas de toda la familia, la sala fue cogiendo forma y empaque”. En el pueblo suscitó expectación la exposición, en donde solo conocían los trabajos que hizo como esquilador, igno-

57. D. Carlos Calatayud (Ciudad Real, 23 de agosto de 1924, 24 de noviembre de 2009). Senador por UCD (partido del que fue secretario regional) en el periodo constituyente (1977-1979) y en la I Legislatura (1979-1982). En los años 1976 y 1977 fue gobernador civil de Guadalajara. Anteriormente fue concejal y teniente de alcalde del Ayuntamiento de Ciudad Real entre 1951 y 1958.

58. D. Jacinto Alcántara Gómez, (Madrid, 16 de septiembre de 1901, Madrid, 7 de junio de 1966). Hijo del célebre escritor, crítico de arte y fundador de la Escuela de Cerámica, D. Francisco Alcántara Jurado (1854-1930). En 1926 D. Jacinto Alcántara Gómez sería nombrado director de dicha Escuela, ejerciendo a lo largo de su vida cargos directivos en diversas instituciones públicas: Jefe de Protocolo del Ayuntamiento de Madrid, Jefe Nacional de Artesanía... En enero de 1966, es nombrado miembro de número de la Real Academia de San Fernando, no pudiendo leer su discurso al ser asesinado por, Juan Francisco Blanco Villoría, un antiguo alumno demente.

Figura 80.
Primera exposición de Ramón Alcolea.
Ayuntamiento de Socuéllamos (1962).



rando el giro que había dado hacia la piel curtida, pensando que presentaría “cosas rudimentarias, en la línea de los trabajos en las mulas y con motivos del campo” (R. Alcolea, comunicación personal, 8 de agosto de 2015).

Se expusieron alrededor de 20 obras (Figura 80), copias de diferentes autores y motivos, sin guardar relación alguna entre ellas, dado que habían sido seleccionadas por diferentes razones, como el estudio de los ropajes, diferentes fondos, escenas de animales, etc. Artesculp daba sus primeros pasos, sin que hubiera referencia anterior que mostrase a Ramón las alternativas planteadas por otros, y por tanto sin guía, teniendo que descubrir el camino solo. Era incapaz de imaginar hasta donde podría llegar con una piel y unas tijeras, pero nadie, ningún artista había trabajado anteriormente con esta técnica, por lo que en aquellos momentos su prioridad era investigar el material y desarrollar la técnica.

La exposición fue un éxito. Las obras que se presentaron tenían calidad en el dibujo y una técnica absolutamente novedosa, sorprendiendo gratamente a los que la visitaban. Esto hizo que también fuese de interés en Tomelloso, pueblo lindante con Socuéllamos y cuna de grandes artistas, como Francisco Carretero (1879-1962), Antonio López Torres (1902-1987), tío del máximo representante del hiperrealismo contemporáneo español Antonio López García (1936) natural también de aquel pueblo. Cuando se retiraron las obras de la exposición en Socuéllamos, se llevaron a Tomelloso donde también fueron expuestas durante sus Ferias, del 24 al 30 de agosto.

La exposición fue sin duda un éxito de público, despertando fundamentalmente la curiosidad por la técnica y también por la maestría artística. Lamentablemente la precariedad económica y cultural del momento y el entramado de relaciones afectas a los poderes fácticos de la época, jugaban en contra de un artista novel, nacido y crecido en la ruralidad.

Algunas de las obras inicialmente reservadas, finalmente no fueron compradas, se truncaron recomendaciones para otras exposiciones y un buen número de situaciones de frustración que no consiguieron desanimar a Ramón.

Por fortuna, algunas personas sí creyeron en la capacidad de creación del artista, por desconocido que este fuera, tanto como en su recién creada técnica, brindándole la oportunidad de conocer personalidades relevantes del panorama artístico. Recuerda con especial cariño a la madre superiora del colegio de Las Dominicas de Albacete quien, gracias a su recomendación, pudo presentarse a Federico Marés (59). “... y así fue como empecé a pensar en el viaje a Barcelona” (R. Alcolea, comunicación personal, 8 de abril de 2015).

59. Federico Marés. (Portbou, Gerona; 18 de septiembre de 1893, Barcelona, 16 de agosto 1991). Escultor español. Realizó sus estudios en la Escuela de la Lonja de Barcelona, ampliando su conocimiento en el taller del escultor Eusebio Arnau. Estudió en París y en Roma, además obtuvo una beca del Estado para estudiar la escultura del país por España. Fue un artista polifacético, su obra escultórica se inspiraba en el modernismo con elementos góticos, sobre todo en su escultura religiosa. En el año 1946 creó el Museo Marés, donado años después al ayuntamiento de Barcelona. Entre otros, fue distinguido con la Creu de Sant Jordi de la Generalidad de Cataluña (1982), o el Premio Nacional de Bellas Artes (1983).

A mediados de Septiembre de 1962, Ramón viaja a Barcelona, con la maleta llena de proyectos, entre ellos dar a conocer su trabajo. Gracias a un contacto, que le proporcionó un conocido, se dirige a la revista *¿Por qué?*, publicación, que junto a *El Caso* (revista dedicada a sucesos), fue impulsada por Enrique Rubio Ortiz (60), que por entonces también presentaba un programa de televisión, *Panorama* (61), en el que es entrevistado en directo el 25 de septiembre de 1962. Las cosas no podían ir mejor, solo llevaba tres días en Barcelona y ya había conseguido una entrevista en televisión. Pero esa misma noche sobrevino una de las mayores catástrofes naturales de la historia reciente de España, conocida como *El diluvio del Vallés* (62) (Figura 81). Ramón recuerda que cuando, a la mañana siguiente, salió a la calle “me quedé sorprendido porque toda la gente estaba sacando agua de las tiendas y de los bajos de las casas, por todo lo que había llovido” (Alcolea, 2005, pp. 164-165).

Después de este drama, en Barcelona se respira un ambiente de tristeza y consternación, todos los medios de comunicación pedían ayuda para los damnificados; también las calles estaban llenas de coches con altavoces que pedían solidaridad para las víctimas. En medio de todo este caos llegaron noticias de casa. Una llamada telefónica de su esposa diciendo, muy emocionada, que la entrevista de televisión la había visto toda la familia y gran parte de los vecinos del pueblo. Además tenía otra noticia, la visita de Pascasio Navarro, un representante que buscaba a Ramón para entregarle una carta firmada por Mallerich (63), una casa de modas de Barcelona que estaba interesada en ponerse en contacto con él.

Joan Poch Pujades (64) (Igualada 1923-Barcelona 1982) creador y dueño de la firma Mallerich, fue un nombre muy relevante dentro del campo de la moda, nacional e internacional, situado en la vanguardia del diseño en la piel. Cuando descubre la obra de Ramón se propone integrarla en su trabajo, planteándole su colaboración con algunas de las piezas de su próximo desfile. Esta opción no formaba parte de los objetivos artísticos de Ramón, pero, cuando le informan que el desfile será en la Semana de la Piel de París, pensó que esta podría ser una gran oportunidad para conocer, lo que en esa época era, el centro de creación y difusión artística. Una ciudad a la que deseaban ir muchos españoles por su ambiente político, cultural y económico, y que Ramón además admiraba por ser el punto de origen de las vanguardias artísticas.

Ramón recuerda que en pocos días le asignaron un estudio y empezó a trabajar en los diseños de los abrigos (Alcolea, 2005, pp. 169-170) y mientras recibían el material, se propuso visitar a Federico Marés, con la recomendación de la madre superiora en la mano: “Lo primero que leí fue Museo Marés (65), por el aspecto de la casa ya empecé a sospechar que a quién iba a visitar no era el hombre que me había imaginado...” (Alcolea, 2005, p. 170). Entregó la nota a un encargado del

60. Enrique Rubio Ortiz, (Alcázar de San Juan, Ciudad Real; 22 de febrero de 1920 - Barcelona, 9 de diciembre de 2005). Periodista español que desarrolló su carrera en los tres medios: prensa, radio y televisión. Sus comienzos en el mundo de la comunicación fueron como caricaturista, en publicaciones como *Informaciones*, *Marca* o *Solidaridad Nacional*, donde poco a poco fue compaginando el dibujo con la escritura, para consagrarse definitivamente a la profesión de periodista. Fue uno de los impulsores de los diarios *El Caso* y *¿Por qué?* además trabajó en Radio Nacional de España y en Televisión Española.

61. *Panorama* fue un programa de televisión, emitido de lunes a viernes (a las 14:30) por TVE entre 1960 y 1963. Espacio de televisión que respondía a la fórmula de magazine o programa de variedades, en el que se realizaban entrevistas en directo desde los estudios. Estuvo presentado por los periodistas Federico Gallo y Enrique Rubio.

62. Riada del Besòs. El 25 de septiembre del 1962, el diluvio del Vallés devastó todo lo que había a su paso. Barrios enteros desaparecidos, casi 1.000 muertos, cadáveres a kilómetros de sus casas, autobuses arrastrados por la riada... así fue la mayor catástrofe natural de la historia reciente de España. ABC (VIANA, 2012)

63. Mallerich fue una casa de diseño de moda de Barcelona. Su actividad comercial se centraba en diferentes campos de la moda: tejidos, fibras, punto, piel y diseño. Mallerich cerró sus puertas en 1965.

64. Joan Poch Pujades (Igualada 1923-Barcelona 1982). Diseñador y creador de la casa de modas Mallerich. Sus trabajos en piel fueron siempre la avanzada de la moda, siendo el primero en estampar la piel y recubrirla con oro, causando en su momento un notable impacto. Entre otros premios recibe el Oscar de la moda en Estados Unidos (1962).

65. El Museo Frederic Marès, es un museo de coleccionista que se encuentra en el centro de la ciudad de Barcelona, en la plaza de Sant Iu número 5, en una estancia del Palacio Real Mayor. Contiene la colección donada a la ciudad por el escultor Frederic Marès Deulovo.



Figura 81.
Riada del Besòs. San Adrià de Besòs, Barcelona (26 de septiembre de 1962).

Figura 82.
Autógrafo de Dalí dedicado a Ramón
Alcolea. Sobre el Catálogo de la
exposición *Homenaje a Fortuny*,
Barcelona (1962).



museo y a los pocos minutos bajó y le pidió que le acompañara al estudio donde se encontraba el Sr. Marés. “Cuando se abrió la puerta me encontré con un taller grandísimo donde trabajaban varias personas en unos grandes relieves que estaban sujetos sobre la pared” (Alcolea, 2005, p. 170). Dirigiéndose al que parecía el maestro se presentó y después de saludarle amablemente desembaló unas obras que llevaba para enseñarle.

Antes de darle su opinión, examinó los trabajos en compañía de, según Ramón, un crítico de arte al que hizo venir. Cuenta cómo los veía coger sus obras y tapar con los brazos justo las partes que a él más le gustaban. Entonces no entendía nada, pero más tarde comprendió que lo que tapaban era la parte de la obra que había copiado de Palmero, y lo que ellos miraban era una parte de pelo blanco de unos cinco centímetros de diámetro que tenía la piel y que parecía una luna alumbrando el paisaje. “Caprichosamente me permití el lujo de aprovechar esa tonalidad de la piel para cambiarles las luces a las figuras y justamente eso era lo que ellos valoraban...” (Alcolea, 2005, p. 173).

Le expliqué mis proyectos de trasladarme a Barcelona con mi familia. El Señor Marés me dijo: “mi consejo es que te marches a tu pueblo si tus medios sólo dependen de tu trabajo. Aquí la ciudad te va absorber todo tu tiempo, y te será casi imposible conseguir las metas e inquietudes artísticas que parece ser llevas en la cabeza. Por mi parte te digo que reúnas veinte o veinticinco cuadros originales, entonces, yo te patrocinaré una exposición y casi te garantizo que a partir de ésta te podrás enfrentar al mundo del arte”. (Alcolea, 2005, p. 174)

En estos días exponía Salvador Dalí su colección *Homenaje a Fortuny* en el Salón de Tinell. Ramón había oído hablar mucho de él en Mallerich, porque en este taller se había diseñado y confeccionado un mono laminado en oro, que Dalí se puso en una de sus representaciones, saliendo de un cascarón de huevo, en América, pero nunca había visto su obra tan cerca. La exposición la disfrutó mucho y sin pensarlo se planteó ir a conocerlo a Cadaqués.

Al día siguiente cuando entré en Mallerich pregunté al encargado, ya que era él quien me había contado la historia y las buenas relaciones que tenían con Dalí. Le consulté las posibilidades que tenía de verlo y de poder hablarle. El encargado no pensaba que se lo decía en serio pero le insistí y me habló un poco de Dalí y el modo de llegar a Cadaqués, que era donde lo podía encontrar en esos días, porque después, se marcharía para América. (Alcolea, 2005, p. 175)

El viaje a Cadaqués no fue fácil, pero después de superar algunos problemas, por fin se encontraba en el camino que subía hasta un grupo de casas, cerca del mar, entre las que se encontraba la de Dalí. En el pueblo le dijeron que no lo recibiría, pero un pescador al que preguntó por la casa, le dijo:



Figura 83.
Ramón Alcolea junto a Salvador Dalí en
el Diario *YA*, Barcelona (1962).

Es buena persona, lo que pasa es que él vive con sus pinturas y sus historias, y esto le hace desentenderse un poco del pueblo, por eso le critican, pero tú no te desanimas que si no está muy ocupado puedes ser que te reciba. (Alcolea, 2005, p. 178)

Sorprendido por la humildad de la casa, se vio frente a una puerta formada por unas maderas sin labrar sujetas por unos simples clavos. Cuando llamó le abrió un joven, que lo invitó a volver más tarde. Ramón llevaba una de sus obras y le propuso, por no ir cargado, dejarla allí hasta su vuelta. Esta resultó ser una buena idea porque antes de abandonar la casa, fue invitado a entrar a una pequeña habitación, en la que unos minutos mas tarde conocería personalmente a Salvador Dalí. Cuando vio la obra de Ramón, una copia del *El aguador de Sevilla*, Velázquez, le preguntó cómo lo había hecho y, después de explicar el proceso técnico de la obra, se lo enseñó a Gala y después de hablar entre ellos le dijo “que si le dejaba el cuadro se lo llevaría a Nueva York y quedamos en el hotel Ritz de Barcelona” (R. Alcolea, comunicación personal, 10 de septiembre de 2015).

En el hotel, Dalí se encontraba en compañía de un periodista, con el set montado para realizar un reportaje fotográfico. Cuando Ramón le entregó el cuadro les tomaron unas fotos juntos que fueron publicadas en el periódico francés *L'Indépendant* el 22 noviembre 1962 y en el Diario español *YA* el 21 noviembre 1962 (Figura 83). En el transcurso de la entrevista Ramón vio que la idea inicial de llevarse su cuadro a Nueva York ya no formaba parte de sus planes. Mas tarde Dalí le confesó que la razón de este cambio era la relación profesional que mantenía con la firma Mallerich. Aunque Ramón le explicó que no existía ningún contrato él le contestó:

Figura 84.
Retrato de Francisco Franco
(Alcolea, 1967).



...algo tiene que haber porque anoche estuve cenando con él, en un desfile de moda, y le hablé de tus trabajos y de que me iba a llevar el cuadro a Nueva York, y me dijo que no lo hiciera porque él ya te había contratado. (Alcolea, 2005, p. 185)

Al terminar la entrevista, sobre uno de los catálogos de la exposición, Dalí le hizo a bolígrafo un autógrafo dedicado especialmente a Ramón (Figura 82).

Ramón no consigue introducir su trabajo y conocer los mecanismos del mercado artístico, requiere de un recorrido profesional que él no tiene. Desconoce los canales de distribución y las reglas no escritas, por las que se rigen. Pronto la aventura en Barcelona llega a su fin; sesenta días repletos de experiencias y algunas fantasías cumplidas; la decisión de realizar ese viaje no podía haber tenido mejores resultados, pero todos eran proyectos sin una realidad cierta. Ramón cuenta: “Me costó convencerme pero lo mejor era seguir el consejo de Federico Marés, porque mi situación no era otra que mi casa y mi familia que estaba por encima de todo” (Alcolea, 2005, p. 188).

Encargos de Enrique Garriga Sittler

Después del viaje a Barcelona Ramón siguió trabajando, en oficios que le permitieran dedicar parte de su tiempo a investigar sobre cuáles eran las características propias de la piel que podían aportar algo a su proyecto artístico. Una de estas

actividades temporales es el esquileo (66) de ganado ovino, que se realiza en los meses de mayo y junio. También da servicio al pueblo como taxista y además realiza servicios especiales para correos, trasladando la correspondencia de la oficina a la estación, en los horarios marcados por los trenes durante todo el día y la noche.

Su obra cada día era más conocida, dentro y fuera del pueblo. Le empezaron a salir encargos, algunos muy representativos, como el de Enrique Garrida Sittler (1914-1976), dueño por entonces de la finca *La Cañada de la Manga*, situada en las Lagunas de Ruidera. El encargo constaba de tres retratos: el suyo, el de una amiga y el tercero del General Franco, con la idea de regalárselo personalmente en una cacería que tendría lugar en la finca de *Los Llanos*, (67) propiedad en aquel momento de Pilar Pries Gross, viuda de Larios.

D. Torca Luca de Tena (68), que estaba presente durante el encargo de los retratos, le ofrece a Ramón la oportunidad de promocionarlo en el *ABC*, periódico del que era director, sacando en primera plana una fotografía del momento en el que le hiciese entrega de la obra a Franco. Ramón cuenta en sus memorias que este momento le desbordó por lo que declinó la oferta de la publicidad en el *ABC*, aunque sí aceptó el encargo de los retratos.

Quedaron en hacer la entrega del retrato (Figura 84) en un hotel de Albacete, donde se hospedaría el Sr Garriga, pero cuando llegó Ramón ya habían salido hacia la finca de Los Llanos, donde se encontraba Franco. Llegaron a la finca casi de noche y después de traspasar varios controles de la guardia civil, consiguieron entrar en contacto con el Sr. Garriga y se pudo hacer la entrega del encargo, aunque parece ser que, al ver el retrato, el general Franco preguntó por el autor de la obra.

Ramón recoge en sus memorias: En ese momento, el Sr. Garriga me cogió del brazo y pasamos a una habitación con muy poca luz, donde sólo había una luz baja encima de una mesa pequeña y a su lado, dos figuras sentadas, el General y la viuda de Larios. Me quedé ciertamente bloqueado. El Sr. Garriga, que venía pegado a mí, notó que yo no reaccionaba y con disimulo apretó mi brazo. Me dirigí a él. Después de felicitarle por mi trabajo me hizo algunas preguntas sobre mis cuadros y mi técnica, a las que le respondí. (R. Alcolea, comunicación personal, 10 de septiembre de 2015)

Ramón recalcaría más tarde: “... en ningún momento estuvo entre mis planes visitar al General Franco ni regalarle nada. Lo sucedido fue así y no de otra manera...” (69) (R. Alcolea, comunicación personal, 10 de septiembre de 2015).

Viaje a París

Aunque para Ramón su precaria economía nunca fue un obstáculo para llevar a cabo sus sueños, sí que significaba un problema cada vez que se planteaba salir de su pueblo. Su ilusión era dedicarse por completo a sus inquietudes artísticas, por lo que en varias ocasiones solicitó ayudas del gobierno, aunque siempre le fueron denegadas.

A finales de 1969, con el dinero de la venta de una pequeña parcela de tierra, Ramón inicia el camino hacia París en compañía de un amigo, Fremiot Alcolea, uno de los muchos emigrantes que en esa época abandonaron España para trabajar en Alemania y que se encontraba de vacaciones en el pueblo. Como la mayoría de los emigrantes cuando volvían, Fremiot presumía de Mercedes que, aunque era un coche de segunda mano, llamaba mucho la atención porque el parque automovilístico en España por esa época era muy limitado (Alcolea, 2005, p. 211).

En París, hospedándose en una habitación alquilada en Rue de Canettes, visita nada más llegar el periódico francés, “*L'ÉVIL*” *Artistique Et Littéraire*, del que

66. Como siempre que se lo ha propuesto y con el atrevimiento y osadía que le caracteriza, dentro de este sector crea herramientas que fueron de interés para grandes fábricas especializadas en estos productos. (Describir estas investigaciones nos supondría alejarnos del tema que aquí nos interesa, pero podría ser de interés, alguna de ellas, para mostrar el grado de creatividad de Ramón)

67. El origen de la Finca de la Dehesa de Los Llanos se remonta al siglo XVII, cuando fue fundada por una comunidad de monjes franciscanos, que se dedicaban a la agricultura y a la ganadería. Cuando la adquirió el Marqués de Salamanca, que se soltaron venados, muflones, ciervos, liebres y conejos que correteaban entre las encinas. A finales del siglo XIX, la propiedad pasó a las manos del Marqués de Larios, siendo uno de los cotos de caza predilectos de Franco.

68. D. Torcuato Luca de Tena. (Madrid, 9 de junio de 1923 - 1 de junio de 1999), marqués de Luca de Tena, escritor y periodista español. Miembro de una conocida familia de periodistas monárquicos, era nieto del fundador de la revista Blanco y Negro (1891) y de ABC (1903); del que fue director entre 1962 y 1975.

69. Ramón quiere desmentir una información de Porfirio San Andrés Galiana, en su libro *Socuéllamos*, (1996) cuando dice: “Visitó a Su Excelencia el Generalísimo Franco, de quién hizo un retrato que le regaló” (p. 203).

unos días antes había recibido una carta, en la que se le invitaba a exponer sus trabajos en la galería de arte propiedad de la fundación a la pertenecía la publicación. Lo recibió el Sr. Hélios Ilo Trabujo, director y fundador del periódico, quien le enseñó la sala y explicó el motivo de su carta. La intención de la fundación cuando se puso en contacto con él era invitarle a formar parte del *45E Salon L'éveil Artistique Et Littéraire*, una exposición colectiva en la que cada artista tenía que alquilar los metros que creyese conveniente. Evidentemente no era lo esperado por Ramón, sin embargo aprovecha la oportunidad y participa con el fin de conocer a otros artistas y hacer contactos en la ciudad.

Presenta una obra (Figura 85) que hace referencia a las víctimas de la *política modernizadora* del régimen franquista, aquellas personas que se vieron obligadas a abandonar el campo, a malvivir en las chabolas de la ciudad, a emigrar al extranjero y a soportar las duras condiciones de trabajo de la industria y la represión.

La calle donde vive se sitúa en el barrio de Montmartre, punto de reunión de estudiantes y artistas venidos de todos los rincones del mundo. En uno de sus paseos conoce a dos jóvenes españoles, que están cursando estudios universitarios y fueron de gran ayuda, guiándole en una ciudad para él desconocida, acabando en cafeterías donde encontraría gente con sus mismas inquietudes.

En estos locales la mayoría de los clientes eran pintores y muchos de ellos españoles. La actitud ante la vida de estos artistas era tan diferente a la suya que no terminaba de entender y encajar, siendo difícil integrarse, aunque finalmente lo aceptaran. No obstante, su aptitud habitual en el grupo era de observador, siendo contadas las ocasiones que intervino en sus debates. Una de las sensaciones que no ha olvidado, es una actitud generalizada de fracaso, todo se compartía; cuando alguno de ellos vendía una obra, todos cenaban bien, entre ellos no existía nadie con éxito claro. “Recuerdo un pintor de apellido Lerín, (Fernando Lerín (70), Barcelona 1929-París 2016) que llegó a estar muy introducido y vendía mucho, pero harto de los abusos del representante que lo llevaba lo dejó, pensando que él podría defenderse solo, y desde aquel mismo día ya no vendió ni un solo cuadro, aunque con quien más tiempo pasaba y conversaba era con un pintor de apellido Ortas, por similitud de actitudes, coincidiendo en que nuestros compañeros exageraban su forma de vida...” (R. Alcolea, comunicación personal, 21 de marzo de 2016).

A los dos meses de su llegada a París, Ramón se encuentra mucho más integrado y parte de las barreras sociales y culturales que en un principio le impedían acercarse al

70. Fernando Lerín (Barcelona, 1929-París 2016). Pintor español considerado uno de los exponentes españoles de la abstracción basada en la manipulación de las densidades del color no geométrica, de inclinación romántica, heredera de la obra de Turner y Rothko. Lerín recibió una beca del Instituto Francés de Barcelona, trasladándose a París en 1956, donde funda el grupo *Yann*. Permanece en la capital francesa hasta 1970, año en que cambia su residencia por Nueva York. Su obra está presente en museos tan destacados como el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo de Arte Moderno de París, Museo de Arte Contemporáneo de Brujas, etc., y también forma parte de numerosas colecciones privadas



Figura 85.
Viejo (Alcolea, 1970).



Figura 86.
Partida de ajedrez (Alcolea, 1971).



Figura 87.
El cabrero (Alcolea, 1970).



Figura 88.
La siega (Alcolea, 1970).

grupo de pintores con los que alternaba, poco a poco se han transformando en curiosidad, viviendo un momento de experimentación personal intenso. La vida de libertad que se respira en París, crea las condiciones propicias para la aparición de una renovación plástica, pero es consciente de que esta situación no puede mantenerla por mucho tiempo, siente temor a perder el control y el objetivo real de su viaje. Por todo esto, sin dedicar mucho tiempo a la reflexión, ni a contrastar su repentina decisión con nadie, se dirigió a la estación de ferrocarril y sacó el billete de vuelta a España. Atrás dejaba muchos amigos, como Manuel, un exiliado español, que ejercía de mecenas y que se había tomado muy en serio su promoción. Ramón en sus memorias recuerda que lo más duro fue tener que aclarar el por qué de su repentina huida pues es difícil explicar algo que ni uno mismo entiende (R. Alcolea, comunicación personal, 21 de marzo de 2016).

El reencuentro

Ramón vuelve de París y se instala de nuevo en el pueblo, iniciando un periodo creativo en el que transmite un mensaje crítico y social de carácter antifranquista. Su obra cuenta lo que le rodea, sirviéndole de inspiración las escenas cotidianas que se producen en su entorno y que son reflejo del contexto rural en el que vive. Transmite historias vivas, cotidianas, realidades interpretadas que conoce muy bien porque forman parte de su experiencia vital, como las largas jornadas de trabajo durante la siega de agosto (Figura 88); el traslado a diario del rebaño por las calles del pueblo (Figura 86) con la figura del pastor que mantiene el control del rebaño o esa acción ritualizada a diario, en cualquier bar de pueblo, la partida de cartas, dados, o ajedrez (Figura 87).

Es un lenguaje realista, con el que se siente cómodo y que el público al que se dirige reconoce. Sus trazos son duros, sin adornos, se podría decir que en lugar de cortar el pelo lo que hace es rayar la piel con la cuchilla. Las obras están cargadas de símbolos que esconden la rabia y el sufrimiento de una parte del pueblo que no tiene otra forma de revelarse ante el españolismo represivo del régimen franquista. Características que nos lleva a establecer ciertos paralelismos entre la obra que realiza Ramón, en esta época de su vida, con una red de grupos artísticos que surgieron dentro del contexto de los movimientos políticos antifranquista de los años 60. Una tendencia que es crítica con el informalismo, percibido por la mayoría como el lenguaje próximo al poder, y que apuesta por un arte comprensible y asequible, alejado del elitismo de las vanguardias, e inspirado principalmente en el Nuevo realismo francés y en las estampas populares mexicanas. El colectivo más representativo, de estos movimientos de denuncia, fue *Estampa Popular*, en el que se exalta un arte realista, figurativo, claro y directo con el fin de que sea asimilado y comprendido por todos los grupos sociales, especialmente aquellos más populares.

Durante este tiempo Ramón Alcolea, a pesar de los ecos del arte informalista con el que convivió en París, excava en las raíces de su pueblo buscando una estética propia, que se caracterizará por la incorporación de los elementos de su realidad cotidiana como parte de los contenidos conceptuales. Este recorrido hacia lo rural forma parte de los movimientos experimentales del arte español, y lo realizan artistas como Alberto Greco años atrás cuando, a principios de los sesenta, defenderá de manera persistente y continua lo que él denominaba “el pueblo, frente a la autoridad, el poder y las estructuras institucionales” convirtiendo a Piedralaves, un pueblo de la provincia de Ávila, en su paraíso particular de creación artística, utilizando este contexto como material para hacer su arte.

Esta etapa de su vida, Ramón la plasma a través de innumerables símbolos que encontramos en sus cuadros. *Secolallamos* (Alcolea, 1974) es una obra en la que representa una escena basada en la leyenda sobre el origen de Socuéllamos (Figura 89), una parte de la cultura inmaterial del lugar, que se ha sido transmitida oralmente de padres a hijos. El relato cuenta que en el terreno sobre el que se asentó, el pueblo de Socuéllamos, escaseaba el agua, por lo que era frecuente oír de forma repetitiva,



Figura 89.
Secolallamos (Alcolea, 1972).



Figura 90.
Utopía I (Alcolea, 1973).

cuando se hacía un pozo, la pregunta: *¿Hay agua?*, a lo que se respondía: *no, seco lo hayamos...* de ahí el nombre de Socuéllamos. Ramón sitúa la escena a las afueras del pueblo, centrándose en el momento en que seis hombres después de realizar la excavación de un pozo esperan impacientes la confirmación de la existencia del agua.

Es en *Utopía I* (Alcolea, 1973) cuando realmente muestra un símbolo de poder, personificado en un cuerpo femenino, capaz de levantarse y enfrentarse al fascismo que no cesa de pisotear la sociedad en la que vive (Figura 90). Esta es una interpretación personal sobre una de sus obras más representativas de su carrera artística, rememorada y repetida varias veces y que sigue pensando que aún no está conseguida.

2.2.3. Formación del taller Artesculp

Lo que empezó como una actividad personal y puramente vocacional, con el paso del tiempo, forma parte de toda la familia. Ramón desde muy pequeñas inicia a sus hijas: Manuela, Reyes, Carmela y Pilar, en diferentes prácticas artísticas como el dibujo y la pintura, y por su puesto, también las introduce en la técnica del Artesculp. Durante unos años en el taller se realizan copias de grandes maestros (Figura 91), manteniendo la condición original de la técnica, es decir no utilizar ningún tipo de aditivo que desvirtuase el material, haciendo uso únicamente del corte del pelo y el raspado del cuero para construir la obra.

En Octubre de 1975, Ramón se traslada a Madrid con dos de sus hijas, Reyes y Carmela, asistiendo a clases de dibujo en la escuela de Artes y Oficios, actual Escuela de Arte nº 3, situada en la calle Estudios, con el reconocido escultor, D. Amadeo Ruíz Olmos (71). Al curso siguiente, también se matricularán en la Escuela nº 2, en Marqués de Cubas, donde se preparaban los futuros aspirantes para entrar en Bellas Artes y Arquitectura. El profesor que ejercía esta responsabilidad era D. José Hernández Quero (72), pintor de estilo hiperrealista con afamada trayectoria profesional. Al cabo de unos años, también frecuentan diariamente las clases de modelo del natural en el Círculo de Bellas Artes.

A los dos años se reúne toda la familia, la idea es que Reyes y Carmela sigan con los estudios y tomar cada uno su camino. Pero los planes se vieron truncados a causa de una grave enfermedad que mantiene a Ramón alejado del trabajo durante dos años (1978-1980). En este tiempo los ahorros con los que contaba la familia, para iniciar la nueva etapa, desaparecen en hospitales y medicamentos. La situación económica en la que se encuentran requiere una salida con urgencia. Un amigo le habla de *Iberpiel*, la Feria Internacional de Marroquinería y Peletería que se celebraba todos los años en el Pabellón de Cristal de la Casa de Campo de Madrid. Ramón se dirigió a las oficinas, siendo recibido por el director, D. Manuel Señor de Atalaya. Después de enseñar algunos de sus trabajos y exponer la situación económica en la que se encontraba, D. Manuel le brindó su ayuda cediéndole un espacio en la feria para exponer sin coste alguno (1981). Siendo invitados, por la organización de la feria, durante algunos años más.

Durante los siguientes cinco años el taller de Artesculp se mantiene muy activo. El 8 Octubre 1981, Ramón, Reyes y Carmela viajan a Japón patrocinados por *Sogo Internacional*, una empresa privada que organiza una Feria Internacional de prácticas artísticas en las principales ciudades japonesas. Durante las presentaciones se realizan exhibiciones públicas mostrando los procesos técnicos del Artesculp. La organización dispone la Feria elaborando itinerarios que cubren todo el país, atendidos de forma individual por cada uno de ellos.

En 1985 Ramón y Manuela abandonan Madrid y se trasladan a vivir al pueblo. En esta etapa cada uno de los integrantes del taller desarrolla una línea de investigación propia, además de trabajar juntos en varios proyectos y exposiciones colectivas. A los pocos meses de instalarse en Socuéllamos, fallece su esposa, Manuela, el 20 de diciembre del 1985. Este acontecimiento marca un antes y un después en la vida de la familia, obviamente en lo personal, pero también en lo profesional.

71. D. Amadeo Ruiz Olmos. (Benetúser, Valencia, 1913 - Madrid 1993) fue un escultor e imaginero español. Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia, en la Academia de San Carlos y termina sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Sevilla. En su producción destacan la escultura monumental, urbana o funeraria y las imágenes religiosas. Siendo una de sus obras más destacadas es el mausoleo de Manolite. Entre otros galardones le fueron concedidos, el Premio Nacional de Escultura otorgado por la Real Academia de San Fernando (1945), Premio Bellver (1946), Premio Nacional de Escultura (1948), Primera medalla del Salón de Otoño de Madrid (1948).

72. José Hernández Quero. (27 de Noviembre de 1930 Granada) inicia sus estudios en 1956, cuando ingresa como alumno libre en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. En 1959 el Ayuntamiento de Granada le concede una beca para viajar a París. En 1963 termina sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, comenzando una intensa etapa de trabajo, exposiciones y viajes, plena de premios y reconocimientos.

Figura 91.
Copia de la obra *Amor Azteca de Jesús Helguera*. (Taller Artesculp, 1972).



Ramón, después de un año viviendo solo en el pueblo, viaja a Barcelona, donde terminará instalándose y retomando su actividad artística. Se hace socio del Real Círculo Artístico de Barcelona, donde encuentra buenas amistades y recupera el gusto por el dibujo, trabajando especialmente la técnica a pastel. Inicia una relación con D. Amadeo Hernández Doménech, un decorador catalán que toma especial interés por la obra de Ramón y le brinda su apoyo personal y profesional.

Introduce mucha obra en el mercado y organiza dos exposiciones en América (Figura 92), una en las Vegas y otra en California. Pero Ramón recuerda que “fue una pena, con lo que trabajó este hombre por introducir mi obra en Estados Unidos, justo coincidieron las exposiciones con la Guerra del Golfo (1990 –1991) y estaba todo parado...” (R. Alcolea, comunicación personal, 21 de abril de 2019).

Un año más tarde, en abril de 1992, Ramón viaja a Norfolk (Virginia, Estados Unidos de América) y a Houston (Texas, Estados Unidos de América) invitado por la asociación de artesanos de Castilla la Mancha. Allí participa en varios actos y exhibiciones culturales con la asociación. En Norfolk estuvieron tres días, coincidiendo con la Festividad de la Marina Española (73), acto al que fueron invitados. De allí se fueron a Houston, para realizar una serie de acciones al aire libre donde interactuaban con el público. Era una feria en la que estaban representadas, además de las artes plásticas, como en el caso de Ramón, figuras tan populares como Paco de Lucía.

(Nota: el Anexo II recoge un dossier con las noticias aparecidas en diferentes medios gráficos, durante los años 1954-1988.)

2.2.4. Regreso al pueblo

Después de seis años viviendo en Barcelona, Ramón vuelve a su pueblo, necesita estar en su casa, en su barrio y con sus vecinos de siempre para realizar uno de los proyectos más grandes de su vida. Comienza a recopilar sus memorias en un libro, que titula: *Historias de una vida rebelde* (2005). En el taller modela, pinta y sigue con su trabajo en piel. También retoma el contacto con amigos que aún mantienen vivas las prácticas tradicionales relacionadas con la figura de la mula, en las que inicia su carrera artística.



73. Base naval de Norfolk. Acto presidido por el ministro consejero de comercio, D. Jorge Fuentes Monzonís-Villalonga y esposa.

Figura 92.
Sin título
(Alcolea, 1990).



Figura 93.
Mulas de Antonio decoradas por Ramón Alcolea, Socuéllamos (2011).



Figura 94.
Pruden Medina, Alcaldesa de Socuéllamos, entregando la placa de Romero del Año a Ramón Alcolea. Romería de San Isidro, Socuéllamos, Ciudad Real (2018).

Una afición que prácticamente ha desaparecido, pero que en los últimos años, gracias a colectivos como La Asociación de Jóvenes Muleros de Socuéllamos, se están recuperando. Colabora con estos movimientos aceptando el reto de volver a decorar un par de mulas (Figura 93) para La Romería de Socuéllamos en el 2011.

Como reconocimiento a su prolongada relación con la Romería de Socuéllamos, la Asociación Cultural San Isidro Labrador, le nombra el 20 mayo de 2018 *Romero del Año*.

La vuelta a sus raíces le permite recuperar las narrativas de lo cotidiano dentro del territorio rural. Con sus últimos trabajos propone una reflexión visual sobre prácticas tradicionales que han desaparecido y que *forman parte de la cultura de lo inmaterial*. Los protagonistas son hombres y mujeres que han sido referentes para su comunidad. Pequeños homenajes que despiertan sentimientos de afecto, porque de alguna manera estos recuerdos dejaron una huella que con el paso del tiempo, forma parte de la memoria colectiva. Ramón en los títulos de sus obras mantiene la tradición de nombrar a estos personajes por sus nombres y apodos. Es cierto que, en algunos casos, el nombre desaparece y pasando a un segundo plano para ser conocido solamente por el apodo, en algunas ocasiones herencia familiar de varias generaciones anteriores.

En estas obras Ramón refleja escenas tradicionales de las zona agrícola de La Mancha en los años 60 cuando la figura de la mula aún formaba parte del paisaje rural. Se narran acontecimientos tan significativos como la hora del almuerzo (Figura 95), o el descanso para echar un cigarro con el vecino. (Figura 96) Las acciones se sitúan en un contexto concreto, describen la vida cotidiana de la sociedad rural en la que Ramón se crio. En las obras *Almuerzo* (Alcolea, 2003) y *Labradores echando un cigarro* (Alcolea, 2002), se pueden ver cómo eran los carros y los aperos de trabajo de las mulas, además de la manera característica de vestir del hombre del campo. La blusa, atada con un nudo a la cintura, el pañuelo de cuadros en la cabeza con la boina, pantalones cogidos al tobillo, y las albarcas con las que se calzaban. También se ven todo tipo de objetos característicos de estas labores, como por ejemplo la *medida*, (cajón de madera sobre el que está sentado la figura de la izquierda con chaleco en la obra *Almuerzo en la era* (Alcolea, 1995)) (Figura 97). Hacer referencia a estos temas, en estos tiempos de globalización y búsqueda de la homogeneidad, tienen mucho sentido, ya que nos permite no olvidar, y nos ayuda a recordar esa riqueza histórica que hunde sus raíces en antiguas costumbres y tradiciones.

En *Galera de mies cargada en cuadrao*, por José Trillo, “el nene de pelleja” (Alcolea, 2000) y *Galera de mies cargada en redondo por Amador “boquijo”* (Alcolea 2000), se muestran dos formas diferentes de cargar una galera de mies (Figuras 98-99). Estos dos personajes forman parte de la memoria colectiva del pueblo de Socuéllamos (C. Real) por ser especialistas en su oficio y tener una forma personal de cargar la galera. Eran únicos, nadie pudo en su momento superar la obra de estos hombres. Lo mismo pasa con Dionisio, amigo de Ramón en, *Una viña bien labrada por mi amigo Dionisio “arroz pasao”* (Alcolea, 1999). Obra que narra el esfuerzo del hombre de campo cuando araba la tierra solamente con una mula y el garabato (74) (Figura 100).

74. El garabato es un arado que sustituye el timón por dos ligeras varas, para ser tirado por una mula sola.



Figura 95.
El almuerzo. (Alcolea, 2003).



Figura 96.
Labradores echando un cigarrillo. (Alcolea, 2002).



Figura 97.
El almuerzo. (Alcolea, 1995).

Figura 98.
*Galera de mies cargada en cuadro, por
 José Trillo, "el nene de pelleja".
 (Alcolea, 2000).*



Figura 99.
*Galera de mies cargada en redondo por
 Amador "boquijo". (Alcolea, 2000).*





Figura 100.
*Una viña bien labrada por mi
amigo Dionisio "arroz pasao".*
(Alcolea, 1999).



Figura 101.
La vendimia.
(Alcolea, 2005).



Figura 102.
Calmando la sed.
(Alcolea, 1998).

Otras aportaciones que hace Ramón al patrimonio cultural inmaterial con este proyecto es rescatar trabajos rurales que en la actualidad han desaparecido. Escenas como *La vendimia* (Alcolea, 2005), con el carro cargado de uva, mientras la cuadrilla en la viña sigue vendimiando y llenando los capachos. (Figura 101) O, en *Calmando la sed* (Alcolea, 1998), el oficio al que se hace referencia es la siega, una escena que transmite el calor sofocante de agosto del mediodía manchego. (Figura 102)

En la actualidad se están intentando recuperar estos trabajos en pequeñas acciones que se llevan a cabo en rituales festivos, como la fiesta de la trilla o los concursos de arado en las romerías; en los que mayores como pequeños participan, recordando en unos casos y aprendiendo en otros.

3. ANEXO. ESTUDIO ICONOGRÁFICO: DIVERSIDAD Y SIMILITUD

En definitiva, si uno mira atentamente al hombre de hoy y su comportamiento, es fácil percatarse de que, a pesar de su aparente racionalismo, no ha podido desprenderse de los símbolos albergados en su inconsciente. (Beigbeder, 1971, p. 13)

En la memoria de un pueblo existen relatos que se repiten, textos ritualizados de discursos que se recitan una y otra vez en circunstancias determinadas y que se mantienen vivos porque se sospecha que esconden un secreto de valor incalculable. Es importante profundizar en el conocimiento de estas leyendas que rescatan historias y rituales para enriquecer y potenciar la creación, como Colombres apunta “toda creación se apoya en esta herencia cultural, y su aporte será mayor cuanto más innove, cuanto más se preocupe por contribuir a la evolución de la cultura” (Colombres, 2009, p. 29).

No hay que olvidar que durante mucho tiempo la cultura popular se transmitió gracias a signos icónicos heredados de una generación a otra por medio de imágenes. En estos casos la imagen es un medio para transmitir conocimiento, historias y mensajes simbólicos que no llegarían a una mayoría social si solo se manifestaran como textos. Belting (2012) define la imagen como “algo más que un producto de la percepción”, para él es el resultado de una simbolización personal o colectiva, describiendo las imágenes, como “medios de conocimiento” que se manifiestan mediante técnicas o “medios portadores” (pp. 14-15).

En el caso de las imágenes analizadas, el *medio* que se utiliza, como cuerpo o soporte, es la piel animal, específicamente, la del camello y la mula, y los autores de estas obras son los especialistas hindúes y Ramón Alcolea, respectivamente. Para realizar el estudio iconográfico de los símbolos utilizados en estas obras, nos centraremos principalmente en el aspecto plástico, ritual y mítico de las imágenes más representativas, además de tener en cuenta el entorno, los modos de vida y formas de convivencia, los sistemas de valores que las rigen, las tradiciones, sus creencias religiosas. El hombre no sólo crece con sus propias experiencias, sino también con la herencia cultural de su sociedad, e incluso, en el mundo globalizado actual, con la de otras sociedades diversas o/y distantes.

El método de análisis y clasificación de las imágenes es primordial para su identificación, por lo que se han planteado tres niveles diferentes de estudio que ayudarán a organizar y estructurar este trabajo, *pre-iconográfico, iconográfico e iconológico*.

La fase pre-iconográfica supone un análisis puramente formal, mientras que, el análisis iconográfico entraña el desciframiento del tema, es decir, el paralelismo entre la imagen visual y un acontecimiento, con la consiguiente justificación de



Figura 103.
El balcón. (Alcolea, 1996).

Labradores jubilados, (de izquierda a derecha: el mayoral Cleofé, en el centro Pepe "Amareté" y a la derecha José Canforrales).

su mensaje directo. Es en el nivel iconológico, donde se trata la historia de los síntomas culturales o símbolos en general, temas y conceptos específicos. "Por eso la iconología, más que la rama de la historia del arte, lo es de la cultura y del pensamiento" (Martín, 1989).

Aunque no seamos conscientes de ello, los símbolos nos envuelven en nuestra vida cotidiana y la mayoría de las imágenes narran una historia local, sin embargo, mas allá de lo concreto, existen parentescos que son espejo de miedos e inquietudes compartidas, que acompañan al hombre desde que este tiene conciencia de serlo. Como resistencia a todo lo que se escapa del conocimiento racional, el inconsciente colectivo desarrolla héroes sociales que se producen en cualquier tiempo y lugar. Se trata de patrones de imágenes y símbolos recurrentes que aparecen bajo formas diferentes, que se heredan de generación en generación, creando mitos, religiones y filosofías que caracterizan e identifican culturas así como a épocas de la historia. A los contenidos del inconsciente personal C. Jung (2003) los define como *complejos de carga afectiva* en cambio a los contenidos del inconsciente colectivo los denomina *arquetipo*, entendiéndolo como la parte inconsciente "que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge" (p. 10).

Los símbolos además de ser el lenguaje onírico por excelencia, también están presentes en la simbología cultural de un pueblo, representan verdades eternas que con el paso del tiempo se convierten en imágenes colectivas compartidas por la sociedad porque conservan gran parte de su carga original, provocando en los individuos una profunda emoción al verse transportados a mundos e ideas que van más allá de la razón.

3.1. Nivel pre-iconográfico o descripción formal

En el análisis comparativo de prácticas creativas realizadas con la técnica del esquileo artístico, entre la cultura española y la hindú, se ha observado que

en ambos casos utilizan recursos formales que tienen a su alcance, siguiendo pautas análogas en los diferentes desarrollos y planteamientos del dibujo. Para comenzar el trabajo se dividen ambos lados del animal, a partir del lomo; para tomar algunas medidas se ayudan con una cuerda o miden con las tijeras, de manera que el diseño de ambos lados del cuerpo, del camello y la mula, mantengan unas formas similares y queden equilibrados. A continuación se marcan las líneas principales que dividen el trabajo en cuadros donde van insertas las figuras más importantes. Una vez fraccionada la zona donde se va a intervenir, se esculpen o tallan los diferentes dibujos en el interior de cada espacio reservado para ello. Estos elementos formales se podrían resumir en dos grupos:

Figura arriba izq. 104.
Diseño geométrico en camello.

Figura arriba dcha. 105.
Diseño basado en formas geométricas sobre la mula.

En estas imágenes se muestran dos trabajos, camello y mula, en los que la decoración de figuras geométricas es la forma principal.

- Elementos puramente geométricos o decorativos: éstos son cenefas o grecas que se utilizan para definir la forma de los encuadramientos y como elemento ornamental (Figuras 104-105). Este recurso también es utilizado para crear figuras, estrellas o flores, situadas dentro de los encuadramientos a base de juegos, con diferentes estructuras lineales y de fondo figura.

- Representaciones naturalistas, de animales y figuras humanas (Figuras 106-107). Simplificaciones realistas, con intereses simbólicos.

Figura abajo izq. 106.
Trabajo en camello con representaciones naturalistas.

Figura abajo dcha. 107.
Grupa de la mula decorada representaciones naturalistas.

Trabajos que ponen de manifiesto la carga simbólica de las imágenes representadas.

En la imagen de las secciones de las obras realizadas sobre camello y mula, (Figuras 108-109) se ven representados los elementos, anteriormente enumerados, que generalmente componen las obras.

Los procesos formales que estas culturas utilizan para plantear la división del espacio, provoca que se creen diseños de figuras geométricas y cenefas que son compartidas en ambas obras. La estructura del trabajo es similar en ambos casos por lo que se llega a la creación de formas idénticas (Figuras 110-111).





Figura izq. 108.
Trabajo realizado sobre la piel de camello. (India, 2013).



Figura dcha. 109.
Trabajo realizado y sobre la piel de la mula. (España, 1954).



Figura izq. 110.
Camello (India, 2017).



Figura dcha. 111.
Mula (España, 1987).

3.2. Nivel iconográfico

Para analizar las representaciones más significativas, de uno de los trabajos elaborados por los esquiladores hindúes sobre la piel de un camello, se ha realizado un despiece de la obra (Figura 112). Entre las figuras representadas, se pueden observar una pareja de pavos reales en simetría axial. Este animal, el pavo real, fue nombrado en 1963, ave nacional, debido a su larga asociación con la vida y cultura de este pueblo. Según la cultura musulmana, existía la creencia que el pavo real era el guardián original de las puertas del paraíso; como mito persa, dos pavos reales, uno enfrente del otro a los dos lados del árbol de la vida, simbolizan la dualidad de la naturaleza humana. Se encuentra igualmente presente en la mitología hindú, considerado un ser divino, símbolo de la inmortalidad, es el vahana (vehículo) de Kartikeya, hijo del señor Shiva y comandante en jefe de los ejércitos de todos los dioses.

Otra de las figuras representadas es la del dios Hánuman, según la mitología hinduista el dios mono, venerado y considerado un aspecto del dios Shivá. Se narra la historia del dios volando, portando una gada (mazo) y la cima de la montaña, con la planta medicinal que curará a *Rama*, envenenado (uno de los diez avatares de Visnú). La escena del León y la Gacela es muy repetida en el campo de la representación simbólica, no solo en la India, reflejando las conexiones que existe entre culturas. La gacela simboliza, el alma a la búsqueda de la salvación, huyendo del león, representando el demonio. Es habitual que entre la gacela y el león esté el paraíso, simbolizado por el árbol de la vida. Completa la escena, entre una amalgama de decoraciones, la serpiente, que encierra en sus anillos la base del eje del mundo, asociada a Vishnú y a Shiva. Ananta simboliza el desarrollo y la reabsorción cíclica, pero, como guardián del nadir, es la portadora del mundo, al que asegura su estabilidad (Chevalier y Gheerbrant, 1993, p. 926).

Inmersos en una cenefa, se encuentran las figuras de elefantes, animales venerados en toda la India, que representan la buena suerte, relacionados con la lluvia y las buenas cosechas. En la mitología es además, la montura de los reyes y, en primer lugar de Indra, el rey celeste, por lo que simboliza la fuerza real y el conocimiento. Además, el elefante desempeña el papel de animal-soporte-del-mundo; el universo descansa sobre un lomo de elefante, apareciendo en caríátides sobre numerosos monumentos del país (Chevalier y Gheerbrant, 1993, p. 437). De las dos figuras geométricas, la circular es la bandera gitana y la otra una estrella de ocho puntas. También se incorpora el nombre del dueño del animal o del artista que ha realizado el trabajo.

A continuación se realiza el análisis de las imágenes más significativas de uno de los trabajos realizados por Ramón Alcolea (Figura 113) en piel de una mula en el año 1954.

Figura 112.
Despiece sobre la obra realizada en
camello. (Alcolea, C., 2018).



Figura 113.
Despiece sobre la obra realizada
en la mula. (Alcolea, C., 2018).



En este grupo se observan tres imágenes de heráldicas, que representan el Escudo de España durante el franquismo, que incorpora la cartela con el lema “Una Grande Libre”, junto con otros motivos heráldicos que añaden a escudos tradicionales de regiones de España (armas de Castilla, León, Aragón, Navarra y Granada, y las Columnas de Hércules con la cartela Plus Ultra). Aparecen igualmente simbolismo extraídos del escudo de los Reyes Católicos, el águila de San Juan y el yugo con las flechas, que también tomó la Falange (los reyes los habían adoptado por coincidir con las iniciales de Isabel y Fernando). También el escudo de Socuéllamos, villa natal del autor, se incorpora a sus esquileos artísticos. Está compuesto de tres cuarteles, el cuartel superior izquierdo, con la torre con sus almenas, una puerta y dos ventanas, el cuartel superior derecho, con la cruz de Santiago y el cuartel inferior, en punta, en el que se dibuja un racimo de uvas. Un heráldico más aparece en el trabajo, el de Dña. Carmen Arias, dueña del animal que da soporte a la representación. Aparece también la imagen corporativa de la Fundación que lleva su nombre, creada en 1986 como entidad sin ánimo de lucro, al servicio de la localidad, como donación a su muerte, de todos sus bienes en favor del ayuntamiento de Socuéllamos.

En otro grupo se encuentran escenas de tradiciones populares; toros y caballos, dada la utilización de las mulas en las corridas de toros, en las fiestas municipales, en el momento de retirada del animal de la plaza, típicamente decoradas por los esquiladores. Los motivos describen cuatro acciones de esta fiesta, el momento del *paseillo*, con un caballo montado por una pareja; un pase de toreo a caballo y otros dos pases a pie, uno de derecha realizado de rodillas y un *estatuario* ejecutado por el torero, *citando* de perfil, con los pies juntos e inmóviles y uniendo las dos manos, de manera que los dos brazos se mueven conjuntamente.

En este trabajo Ramón inserta textos que describen toda la información de la obra; a quién va dedicada, en qué fecha se realiza, el lugar y cuál es la referencia religiosa.

“*DEDICADO AL CAMARADA DEL MORAL*”:

Autoridad invitada al acto festivo.

“*10 DEL 8 1954*”: Fecha de la fiesta.

“*SOCUELLAMOS*”: Nombre del pueblo

“*Nª Sª DEL CARMEN*”: Referencia religiosa con el nombre de la patrona del pueblo.

Para cerrar este estudio, se presentan un grupo de figuras geométricas que formarían parte de las multitud de cenefas y adornos, estrellas y flores formadas a partir de una estructura de encuadramiento. Algunas franjas mantienen una secuencia del dibujo que en algunas ocasiones se crea en el momento que se realiza el trabajo a demanda de la obra.

3.3. Nivel iconológico

Las imágenes que estamos analizando, además de compartir la piel animal como medio o cuerpo portador de transmisión de cultura, también comparten los temas de las representaciones. A pesar de las diferencias sociales, culturales y religiosas, la cultura tradicional durante largo tiempo fue la única escuela o fuente de adquisición de conocimientos para la población rural. Estas gentes, en un porcentaje muy alto, eran personas que no sabían leer ni escribir, por lo que durante siglos han sido partícipes de su propia historia, gracias al legado generacional recibido. Igual que la transmisión oral ha jugado un papel importante en la formación de la cultura e idiosincrasia de un pueblo, las imágenes también son



Figura izq. 114.
Representación sobre piel de camello de la bandera romaní, (Paquistán, 2015).



Figura centro 115.
Escudo de España, de la época Franquista sobre piel de mula. Socuéllamos (1954).



Figura dcha. 116.
Escudo constitucional del Reino de España sobre piel de mula. Socuéllamos (2011).

75. La bandera gitana, fue establecida tras el Primer Congreso Gitano celebrado en Londres (Reino Unido) en 1971. La parte azul, simboliza el cielo, que es el techo del hogar del pueblo romaní. La verde, simboliza el suelo donde viven y la rueda, expresa el deseo de un mundo sin fronteras. La rueda, en Romaní / sánscrito / Hindi, el chacra de 16 rayos, simboliza la carretera, el viaje, la caravana.

76. El hinduismo surge en la India hacia el 1750 a.C. Se considera una de las religiones más antiguas del mundo que carece de profetas y de una estructura institucional. Recibe este nombre en el siglo XIX, el cual desde el punto de vista etimológico se halla en la palabra persa *hindú* y el sánscrito *sindhu* que significa río y se refiere a los pueblos que habitan el valle del Indo.

un medio de transmisión para que el conocimiento de la historia, costumbres y leyendas, se mantengan vivas, y con el paso del tiempo, se haya ido forjando una cultura local propia, que ha posibilitado que una comunidad tenga sus propias señas de identidad.

Una imagen muy habitual en los trabajos realizados por el pueblo hindú sobre el camello es la bandera gitana (75) (Figura 114), símbolo que fue establecido tras el Primer Congreso Gitano celebrado en Londres (Reino Unido) en 1971. Está representada por una rueda de dieciséis rayos, que encarna la carretera, el viaje, la caravana, aspectos que narran la característica de nomadismo del pueblo gitano.

Ciñéndonos a las imágenes analizadas y señalando, la diferencia que existe en las fechas de realización, observamos un ejemplo de lo anteriormente expuesto, es decir, signos creados a consecuencia de transformaciones en los modelos dentro del campo político que, con el paso del tiempo, se convierten en los iconos de una época o momento histórico concreto (Figuras 115-116). Imágenes que por su carácter evocador de sentimientos y valores de una nación son llamados, símbolos patrios o nacionales, como por ejemplo la bandera y/o el escudo.

Por otro lado nos encontramos con imágenes e iconografías religiosas relacionadas con procesos de identificación local, regional y nacional. La religión es parte esencial de las raíces ancestrales de un pueblo, siendo una herencia cultural esencial, “el almacén interno de todas las prácticas culturales” (Pardo, 2004, p. 269). Cada una de estas religiones utilizan símbolos que evocan en sus seguidores valores y creencias propios, simbología católica e hinduista (76) que aporta a la imagen un



Figura 117.
Representación de Krisha sobre la piel de camello, Karachi, Paquistán (2015).

fuerte potencial semántico, siendo el fenómeno religioso y las manifestaciones de lo sagrado, los motivos centrales de las composiciones.

Son frecuentes las figuras que representan imágenes de dioses o advocaciones de estos personajes, que en su historia tuvieron relación con los animales y aún hoy son protagonistas principales en el espacio rural, celebrándose festejos en su nombre, como la festividad de San Isidro, en muchas localidades de España, y el llamado festival del sacrificio, Eid al-Adha, en honor a Abraham en la India.

Las escenas indias narran todos los aspectos de la naturaleza y de la espiritualidad en forma de sus numerosas deidades personificadas. Para algunos, estas deidades son sólo simbólicas, mientras que para otros, están dotadas de vida y realidad más allá del mundo temporal. Una de las deidades más amadas en el ámbito rural, por su condición de pastor de ganado y encantador de vacas y pastoras, con su flauta y su belleza, es *Krishna*, octavo avatar del dios Vishnú (Figura 117). Su infancia la vive en la selva rodeado por sus amigos, las vacas y los pavos reales, regocijándose en la bonanza y la sencillez de la vida rural. Los seguidores de Krishna le ofrecen su devoción incondicional en tanto que Dios Supremo Único.

En los trabajos analizados de Ramón Alcolea (Figura 118-119), se representan dos figuras tradicionales del contexto rural español como son, el Niño de la Bola y San Antonio Abad. El primero es una advocación de Jesucristo y una de sus formas de representación artística con una iconografía convencional, esencialmente es un Niño Jesús o Niño Dios que lleva en su mano un orbe real (la bola), como símbolo de su poder sobre el mundo, representado en solitario o en el regazo de la Virgen María (que en ese caso simboliza su trono), con o sin corona, desnudo, con paño de pureza o con vestiduras reales. En este caso se realizó por ser patrón de Las Mesas, pueblo de la provincia de Cuenca colindante con Socuéllamos.

La figura de San Antonio Abad o San Antón, está presente en nuestra cultura, festejado anualmente (17 de enero), a través de los ritos que llevan a cabo las distintas poblaciones, que festejan a este santo representado como un anciano con el hábito de la orden y con un cerdo a sus pies. Este santo se relaciona con el culto al fuego y la protección de los animales, por lo que es costumbre en los ambientes rurales muy vinculados a la ganadería doméstica, celebrar en este día, varios ritos como la celebración de hogueras para conservar la salud de los animales. Según Honorio Velasco (2009), San Antón es un santo popular por toda Europa, que fue exportado a las colonias americanas, un claro ejemplo de cómo las apropiaciones populares se han producido a lo largo del tiempo, y se han desarrollado según los modos particulares de cada contexto. Es cierto

Figura izq. 118.
Representación del Niño de la Bola
sobre piel de mula realizada por Ramón
Alcolea. Socuéllamos (1958).

Figura dcha. 119.
Imagen de San Antonio Abad o
San Antón sobre piel de mula realizada
por Ramón Alcolea. Socuéllamos (2011).



que este culto, se ha mantenido gracias a que se han adaptado a los nuevos tiempos, porque cuando prácticamente con la invasión de la máquina había desaparecido el ritual de bendecir a los animales, “el culto se adapta a la nueva sensibilidad ecológica y se bendicen las mascotas. San Antonio concilia naturaleza y cultura, lo rural con lo urbano, los cultos remotos con la nueva ecología” (Velasco, 2009, p. 237).

El acto de bendecir a las mascotas es un ejemplo más de como los rituales, aunque transformados, perviven en la sociedad a lo largo de la historia, idea que se recoge al principio de este capítulo con la cita de Beigbeder, en la que se hace referencia a la necesidad que tiene el hombre de mantener vivos los símbolos heredados, fuentes de información de los diferentes esquemas culturales y sociales, que marcan su conducta y lo identifican como miembro de un colectivo.

CUARTA PARTE

LA APORTACIÓN DE ARTESCULP A LA CREACIÓN ARTÍSTICA

1. LA PIEL ANIMAL: CONSIDERACIONES GENERALES

1.1 Tipo de pieles

1.2 Partes de la piel

1.3 Agentes determinantes en la calidad de la piel

1.3.1 Factores genéticos

1.3.2 Factores fisiológicos

1.3.3 Factores higiénico sanitarios

1.3.4 Factores de manejo y explotación

1.3.5 Conservación

1.4 Adquisición y curtido de la Piel

1.4.1 Consideraciones sobre la historia del curtido

1.4.2 Tipos de curtido

1.4.3 Procesos de curtido

1.5 Propiedades que determinan las características físicas de la piel

1.5.1 Propiedades sensoriales de la piel

1.5.2 Características determinadas por la temperatura ambiente

1.5.3 Defectos de origen parasitario

1.5.4 Factores que afectan a las características del cuero

1.5.5 Cortes en el cuero por factores de manejo y explotación

2. ARTESCULP: ASPECTOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS DE LA PIEL

2.1 Procesos técnicos y formales: herramientas y procedimientos aportados por la técnica de Artesculp

2.1.1 Herramientas específicas utilizadas en el proceso formal

2.1.2 Aporte de color al cuero: tintes y acrílicos

2.1.3 Procedimientos creativos de la técnica

2.2 Singularidad de las obras: aspectos plásticos y conceptuales específicos

2.3 Rasgos icónicos y simbólicos inherentes a las imágenes creadas con Artesculp

Una de las aportaciones de Artesculp, quizá la más relevante, ha consistido en re-situar la piel como material central, ocupando de nuevo el lugar que a lo largo de la historia ha tenido, tal y como se ha venido destacando en este trabajo de investigación. Debe acentuarse que se añade la vertiente más plástica y artística, otorgándole a la piel una segunda naturaleza.

La piel es un material con gran relevancia histórica e imprescindible para el hombre, que ha estado presente en todas las facetas de su vida de formas muy variadas. Un elemento fundamental de rituales sociales, representaciones religiosas y mágicas, en las que ha sido erigida como símbolo de poder y riqueza, para satisfacer vanidades particulares y colectivas. Desde tiempos ancestrales, se ha usado como defensa y cobijo ante el frío y la lluvia, confeccionando la vestimenta y los revestimientos para tiendas; utensilios de cuero que han constituido una parte de la vida cotidiana, existiendo yacimientos de la época Neolítica (hacia el 6000 a. C.), en los que se encuentran fragmentos de objetos de defensa, bolsas, túnicas, sandalias, etc., incluso pintados con vivos colores. Siendo crucial, a partir del 3000 a. C., sobre tiras de piel, cuando se crean los primeros textos en arameo, verdadera transmisión de conocimiento y cultura.

Es importante para esta investigación destacar la importancia histórica que tienen las pieles de los animales de labranza, como la mula, el buey, el caballo, los camellos, elefantes, etc. La cercanía con estos animales los convierte en soporte vital y también en fuente de inspiración, siendo los protagonistas de muchas prácticas artísticas que nacen en el ámbito rural, y que utilizan la piel animal como vehículo para la transmisión iconográfica, en representaciones de festejos, ritos sociales y religiosos. Sin embargo, en la actualidad la mayoría de estas pieles legendarias han desaparecido, de forma paralela a la mecanización del campo, apartando estos animales del territorio agrario y conduciendo paulatinamente a merma e incluso extinción. Actualmente este tipo de pieles, de uso habitual, son de conejo, oveja, cabra, vaca o ternera, y proceden de animales criados en granjas para uso alimenticio, y una vez curtidas, resultan un material útil y de fácil manipulación, además de ser económicamente muy accesibles.

Tradicionalmente estas pieles de uso diario, han sido utilizadas como la base sobre la que se han registrado todo tipo de expresiones culturales, sociales y artísticas. Ante la variedad de tipologías que existen, parece obligado tener información general de sus características morfológicas y fisiológicas y, especialmente, conocer todo lo referente a los procesos de su conservación y curtido, por ser determinantes a la hora de seleccionar este medio para formar parte de nuestro proceso creativo.

En esta cuarta parte de la investigación, se efectúa primero, una descripción de la composición, estructura y agentes que determinan la calidad y características de las pieles más utilizadas dentro de las técnicas artísticas, y en segundo lugar, una descripción de los procesos que acompañan e integran la técnica de Artesculp, desarrollando la especificidad de la misma como lenguaje plástico.

1. LA PIEL ANIMAL: CONSIDERACIONES GENERALES

La piel es un órgano vital que cumple con funciones muy específicas, como ser la barrera de protección del organismo ante agresiones mecánicas, químicas, tóxicas, agentes atmosféricos, como el calor o el frío, radiaciones ultravioleta y microorganismos patógenos. Es igualmente esencial para el mantenimiento del equilibrio de fluidos corporales, previniendo la pérdida de agua, siendo además un almacén de sustancias de reserva o protección (lípidos), teniendo un papel fundamental como regulador de la temperatura corporal, equilibrio térmico que proporciona una cla-

ra superioridad evolutiva de los animales de sangre caliente frente a aquellos denominados de sangre fría, cuyo equilibrio es prácticamente inexistente.

Como parte integrante de un ser vivo, cambiante y único, cada individuo posee una piel con características distintas, aun perteneciendo a una misma especie. Podemos por ejemplo encontrar diferencias notables entre las pieles de distintos individuos pertenecientes a un mismo rebaño de ganado. Los condicionantes que marcan estas diferencias son entre otros, la raza, la edad, el espacio donde se desarrolla la vida, diferencias en la alimentación, enfermedades a las que se ve sometido cada sujeto y el cómo y cuándo es sacrificado. Todos ellos son factores que incidirán en su morfología y que marcarán su desarrollo, afectando a la calidad de la piel.

La viabilidad de la piel y su valor en relación al proceso plástico que queremos desarrollar, puede verse reducido considerablemente debido a un buen número de incidencias, ya sean de naturaleza intrínseca al animal (alimentación, cuidado, heridas, ...), o extrínsecas, provocadas por agentes externos (climatología, región de crianza, tratamientos veterinarios, parásitos,...). A todos estos condicionantes, se unen los que pueden producirse en momentos tan determinantes como el desuello o la conservación, influyendo en el color y el grosor de las pieles, así como en su respuesta al proceso de curtido. Se constatan así, faltas de elasticidad, flexibilidad o caídas parciales de pelo, diferencias tonales del cuero, cortes, manchas, durezas, etc.

1.1 Tipo de pieles

Las pieles y el cuero, obtenidos a partir de pellejos de animales curtidos, se llevan utilizando desde hace miles de años, hallados en las civilizaciones más antiguas como símbolo de poder y riqueza, elementos de distinción y vanidad. Es un material idóneo para el abrigo, con el que confeccionar prendas de vestir, y una amplia gama de complementos necesarios para el hombre, como el calzado, los bolsos, etc., prestando especial atención a la gran cantidad de piezas de arte que se han realizado usando la piel como material principal.

Las pieles más trabajadas en la industria, en tiempos más cercanos, son de animales de raza bovina (la vaca, el toro o el buey), caprina, equina (caballos, asnos y mulos), ovinos y también de ganado porcino. De todas ellas se aprovecha especialmente la piel de las crías, por ser de mejor calidad. También existen pieles destinadas especialmente al mundo de la alta costura como el zorro, el visón, la marta, el leopardo, el ocelote, etc., que no serán contempladas en este trabajo.

Esta investigación se centrará principalmente en:

- Piel de *bovinos*: Los cueros bovinos tanto de vacas como de vaquillonas, (77) están constituidos por un tejido fibroso y elástico que una vez procesado, dan un corte y grano aptos para su uso. En el caso de novillos, novillitos y torunos jóvenes, sus cueros son de mayor espesor y el tejido conjuntivo es menos elástico, proporcionando un corte y grano más grueso. En general de los vacunos jóvenes se obtienen cueros de mayor calidad que de los adultos. Así, las pieles de becerro poseen una estructura más fina, debido a que los folículos capilares son más pequeños y están mucho más juntos entre sí.

77. Ternera de dos a tres años de edad.

- Piel de *caprinos*: De esta especie se obtienen pieles muy delgadas. Dependiendo de la edad del animal, la estructura de la piel es más o menos fibrosa y compacta, por lo que cuanto más jóvenes, el cuero resulta más fino y de mejor calidad.

- Piel de *equinos*: Los cueros de equinos son de menor calidad que los vacunos. En función de la zona del cuerpo del animal de la que procedan, se identifica la parte delantera cuya piel es muy similar a algunos tipos de cueros caprinos, mientras que la parte de los cuartos traseros se caracteriza por ser una piel mucho más gruesa y compacta.

78. El pelo forma parte de lo que se denomina las faneras. Las faneras son estructuras complementarias y visibles sobre la piel o que sobresalen de ella. (uñas, pelos en los seres humanos y las plumas, pezuñas, escamas y cuernos en otros animales) Las faneras, junto a la piel, constituyen el sistema tegumentario.

79. La piel desollada se llama piel fresca o piel en verde.

La piel de estas tres especies animales, todos ellos mamíferos de sangre caliente, comparten funciones vitales de las que ya hemos hablado como son la protección ante las lesiones de agentes externos y su participación en la estabilidad y regulación de la temperatura corporal. Así, su composición histológica es análoga, estructuralmente compuestas por tres capas de tejido denominadas, *epidermis*, *dermis* o *corium* y *tejido subcutáneo*, variando de grosor y características según el tipo de animal, la raza o la parte del cuerpo del ejemplar. La epidermis es la capa exterior de la piel, en la que se encuentran una serie de componentes como *el pelo*, (78) *las glándulas sebáceas* y *las glándulas sudoríparas*, que influirán de manera decisiva en la formación y calidad del cuero. La *dermis*, también llamada corium o piel verdadera, está situada bajo la epidermis y separada de ésta por una membrana transparente y ondulada que forma una superficie pulida que dará lugar tras el curtido a *la flor del cuero*, de una importancia capital en la apariencia y calidad del cuero. Y por último el tejido *subcutáneo*, también llamado *hipodermis*, siendo la parte del animal que queda adherida a la piel tras el proceso de desollado.

1.2 Partes de la piel

La estructura de la piel animal, no es homogénea. En la piel *fresca*, (79) existen zonas bastante diferenciadas, especialmente, en espesor y compacidad, recibiendo la denominación de *uniformes*, las pieles de espesor y estructura fibrosa relativamente homogénea y *no uniformes* o *flojas*, con estructura fibrilar menos compacta.

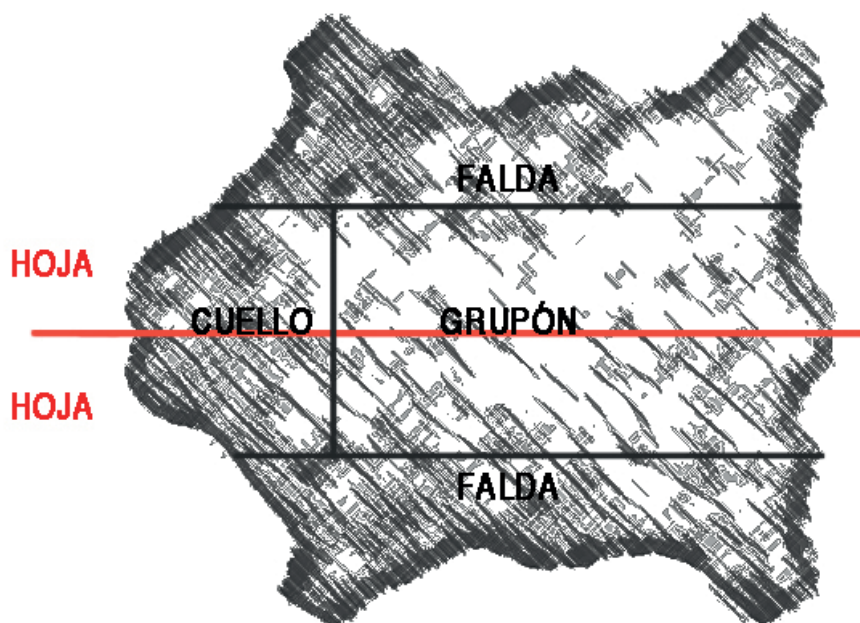
En una piel se pueden diferenciar claramente tres partes: cuello, falda y grupón (Figura 120).

- *Grupón*: corresponde a la parte de la piel de la región dorsal y lumbar del animal. Es la parte más homogénea, más compacta y valiosa a nuestros efectos.

- *Cuello*: es la piel del cuello y cabeza del animal. Su espesor y compacidad son irregulares y de estructura fofa. El cuello presenta muchas arrugas, que serán más marcadas cuanto más viejo sea el animal. Generalmente tiene un espesor parecido en todas las pieles, aunque se dan casos, como en las de toro, que este puede llegar a ser tres veces mayor.

- *Faldas*: identifica la parte de la piel que cubre el vientre y las patas del animal. Son las zonas más irregulares y fofas.

Figura 120.
Partes de la piel. (Alcolea, C., 2019).



1.3 Agentes determinantes en la calidad de la piel

La obtención de una piel con las mejores características para su uso con estas técnicas artísticas, se ve expuesta, desde el nacimiento del animal hasta que sale de la curtiduría, a numerosas incidencias que influyen en la calidad final de la misma. Anteriormente se ha hecho referencia a particularidades clave, como la edad, alimentación, espacio de crianza, etc., pero aún no se han contemplado las imperfecciones provocadas por agentes externos en los procesos de manejo y explotación.

La calidad final del material, está condicionada por una serie de factores de los cuales depende que una piel reúna las propiedades adecuadas para un correcto manejo y aprovechamiento, tanto si es destinada a la industria textil, como para cualquier otra actividad. Siguiendo la clasificación de Óscar J. Martínez (2006) los dividiremos en, *aspectos genéticos, fisiológicos, higiénico-sanitarios y de explotación* (p. 28).

1.3.1 Factores genéticos

Los factores genéticos, son los propios de la raza del animal, elemento fundamental que marca las características naturales del cuero y determinante para el recorrido de esta investigación. También podemos incluir como factor genético, de carácter hereditario, la rila o rilao, arrugas o depresiones profundas en la piel que suelen afectar normalmente a la zona del cuello y las costillas de los animales.

1.3.2 Factores fisiológicos

Los factores fisiológicos son igualmente importantes en esta investigación, hechos como la edad, el sexo, el medioambiente donde se ha criado el animal o el número de partos si la piel es de una hembra. La piel de los ejemplares más jóvenes siempre es de mayor calidad que la de animales viejos, los cuales pueden presentar arrugas, endurecimientos o marcas derivadas de alguna enfermedad o traumatismo, siendo el pelo mucho más tosco y de peor calidad. Con respecto al sexo, los cueros de hembras suelen ser más finos que los ejemplares machos, aunque se corre el riesgo que haya tenido muchos partos y el pelo haya perdido fuerza.

El clima y las temperaturas del hábitat donde se hayan desarrollado, también determinarán la naturaleza de la piel y así, un animal criado al aire libre, ofrecerá un cuero de estructura mucho más compacta que los criados a cubierto o en climas templados, los cuales darán cueros más finos y de menor compacidad. A su vez la piel de animales salvajes o semisalvajes será siempre de mayor calidad que la de aquellos crecidos en cautividad.

Otro de los factores de mayor incidencia para conseguir pieles de calidad, es la alimentación de los animales. De aquellos ejemplares alimentados mediante raciones equilibradas, continuadas y periódicas se recogerán cueros de excelente nivel. Estas raciones serán todavía más efectivas si contienen un alto porcentaje de proteínas, en particular de aminoácidos sulfurados como la cistina y la metionina. Por otro lado, los animales alimentados de manera intensiva y con un alto porcentaje de grasas, darán cueros *hinchados*, con alto contenido en grasas, muy poco valorados por la industria, debido a su escasa utilidad real. Si estos ejemplares han recibido una alimentación deficiente, ofrecerán pieles frágiles, que pueden llegar a deteriorarse por completo a lo largo del proceso de curtido.

1.3.3 Factores higiénico sanitarios

Las enfermedades, provocadas en muchos casos por parásitos, como sarnas, tiñas, barros, viruelas o linfadenitis, provocan serios desperfectos en las pieles, devaluándolas enormemente y haciéndolas en ocasiones inviables como material.

La sarna es una de las afecciones parasitarias que incide en la calidad de las pieles. Se manifiesta como manchas de mayor o menor extensión, afectando a la parte que hemos identificado como flor del cuero. Provoca un endurecimiento anormal de la piel, lo que impide la pigmentación y fijación de los tintes.

Las garrapatas, presentes en explotaciones ganaderas, deterioran los cueros, fundamentalmente en animales procedentes del pastoreo. Causan perforaciones en forma circular, cuyos bordes se endurecen, orificios que llegan a inutilizar las pieles para el uso que nos ocupa.

La viruela ataca con severidad a la piel, haciéndola inservible para su uso con estas técnicas. Como es sabido, está prácticamente erradicada en numerosos países, por lo que el riesgo de que la padezca algún animal es bajo.

Otras dolencias, como es el caso de la linfadenitis, dañan casi por completo las pieles, formándose nódulos y cicatrices que afectan fundamentalmente a la zona de la cabeza, el cuello y la espalda de los animales. Es altamente contagiosa y su incidencia es más acusada en ejemplares adultos.

1.3.4 Factores de manejo y explotación

En este grupo incluimos todas las operaciones violentas que puede sufrir la piel de un animal, tanto antes como después del desuello. Aquellas que agreden al animal en vida, como el marcaje, que realizan ciertas ganaderías, a base de quemaduras con un hierro candente, con letras, números, símbolos, etc., lo que deja visibles cicatrices que muchas veces atraviesan transversalmente la piel. Normalmente se localizan en el anca del animal y rara vez en el testuz, cuello o barbilla.

Aunque no tenga un alto impacto, debemos considerar igualmente las heridas y cortes fortuitos que se producen durante el esquilado. Estas incidencias, por lo general de naturaleza leve, cicatrizan y desaparecen transcurridas de cuatro a seis semanas después de haberse infringido, con lo que si el sacrificio del animal se produce con este margen de tiempo tras el esquilado no se ve afectado el valor de la piel para estos usos.

Uno de los factores de mayor incidencia en la devaluación de la calidad de una piel, es la *pincha*. Se trata de cicatrices provocadas por roces con espigas, zarzas, matorrales, semillas o restos vegetales, con los que el animal se encuentra fortuitamente en el campo, y que causan daños en su piel. Son igualmente numerosas las heridas provocadas por elementos metálicos, como alambres de espinos, clavos o hierros, que se encuentran en las cercas de las dehesas o en los vehículos utilizados para el traslado de los animales del campo al matadero.

Una vez sacrificado el animal, en el matadero, es el momento del desuello, (80) proceso en el que pueden aparecer numerosos inconvenientes que también afectan a la calidad de la piel. Nos referimos a las cuchilladas, cortes de extracción, flor del cuero reventada por golpes, así como desgarros como consecuencia de una excesiva tracción. También pueden surgir las denominadas “pieles espelelladas” (Martínez, 2006, p. 35), como se denomina a aquellas pieles que sufren daños durante el desuello pero que no se hacen patentes hasta el momento del curtido.

Si hasta este momento todo el proceso descrito de crianza, sacrificio y desuello, es determinante en la bondad de la piel, el tiempo que transcurre en el transporte para proceder a la conservación o curado del pellejo en bruto, es igualmente crítico para establecer la calidad final del cuero. Otros elementos determinantes son la limpieza de la piel, la temperatura de almacenaje y transporte, así como las contaminaciones de sal (conservación), etc. Muchas pieles se ven dañadas e inutilizadas para su uso, en el transporte o almacenaje, afectadas de “putrefacción, piel venosa,

80. Más del 15% de los defectos que sufre la piel, son debidos a un desuello mal hecho. (Índigo, s. f. p. 15).

soltura de flor, doble flor, manchas de sal, sangre o hierro, daños por secado (zonas exfoliadas, desnaturalizadas) y daños producidos por ataque de insectos (dermes-tes)” (Índigo, s. f. p. 16).

1.3.5 Conservación

Después del desuello del animal las pieles son lavadas y oreadas para, dentro de un plazo de dos a ocho horas, ser sometidas a una fase fundamental dentro del curtido, la conservación. La *conservación y almacenamiento*, permite minimizar el riesgo de la aparición de posibles infecciones en los momentos que los ataques bacterianos son más frecuentes, reduciéndose al máximo el proceso natural de degradación de la piel.

Existen varios métodos de conservación, los más utilizados son por *salazón, secado al aire y pickelado*. En todos ellos, se persigue fundamentalmente deshidratar, dado que es el agua el soporte básico para que se dé la vida, también la bacteriana. En la putrefacción intervienen microorganismos que son inviables sin dicha agua. En cuanto al pickelado, es una técnica, que combina la deshidratación que facilita una solución salina concentrada a la que se le añade ácido sulfúrico, conocida como solución de pickel, y que impide con mayor efectividad los ataques bacterianos por distintos hongos, siendo una opción óptima de conservación hasta el momento de su curtido (Martínez, 2006, p. 47).

1.4. Adquisición y curtido de la Piel

En el momento de adquirir las pieles nos enfrentamos a un conjunto de incertidumbres. Estamos ante un material, como es la piel sin curtir, que requiere de unas características concretas y encontrarlo supone un arduo recorrido por almacenes, hasta dar con aquellas que pueden ser de mayor calidad y valor para este trabajo. Esto requiere en ocasiones de una labor de selección, en almacenes repletos de pieles cuyo destino y uso puede ser muy variado, lo que complica una vez más la búsqueda de las idóneas (agradecer a José María Torres S.A. Pieles y Curtidos en Coslada, Madrid, la disposición e implicación de sus trabajadores para escoger, entre grandes pales cargados de pieles, el tipo concreto que se les demanda).

La mayoría de las pieles se almacenan a la sal y en seco, aunque esta última forma de conservación es menos frecuente. Sinforiano Torres, trabajador y experto en el proceso de almacenamiento, explica que ellos disponen de pieles tiernas, secas y saladas, pero que lo que más trabajan es la conservación en salazón (*Figura 121*), dado que la tierna aguanta pocas horas sin ser curtida, comenzando rápidamente su deterioro. El secado tampoco lo aconseja para nuestros fines, por el riesgo que corre la piel de sufrir la pérdida de pelo debido a los restos de sebo en las zonas de la carne (*Figuras 122-123*).

La forma más segura, es por tanto según Sinforiano, el salazón. Este método consiste en cubrir de sal la piel fresca, del lado de la carne, después de lo cual se pliegan sobre sí mismas varias veces, especialmente los cueros vacunos por su tamaño, y se apilan. De esta manera la piel se mantiene en perfectas condiciones el tiempo que se necesite, hasta el momento que se decida curtirla, a condición de mantenerla al frío: “Si la piel con la sal la doblamos y la metemos en el frigorífico..., hasta cuando quieras” (S. Torres, comunicación personal, 13 de enero de 2017).

La decisión sobre el tipo de pieles que seleccionaremos para esta investigación, está basada en los factores y elementos que favorecen la calidad de la piel para nuestro uso concreto, recogidos en el capítulo anterior. Estos concluían que las pieles óptimas son las de los individuos más jóvenes, que adicionalmente, por el tipo de cuero y pelo, son

Figura 121.
Almacén de pieles en Salazón. José M.
Torres S.A. Piel y Curtidos, Coslada,
Madrid (2017). (Alcolea, C., 2018).



Figura 122.
Piel seca. (Alcolea, C., 2017).

Figura 123.
Detalle de piel seca con restos de sebo.
(Alcolea, C., 2017).



las de cabra, cuyos ejemplares jóvenes reciben el nombre de machete. Para tamaños grandes, se eligen las de ternera joven, clasificada como vaquillona. No obstante, como este tipo de pieles son un subproducto de la actividad ganadera, cuyo principal objetivo es la carne, la oferta de pieles en almacenes depende de la demanda de este alimento. En estos momentos, encontrar machetes con un tamaño adecuado, ha sido imposible, dada la demanda de piezas de menor tamaño por parte de la industria alimentaria, cuyas pieles son excesivamente pequeñas.

A consecuencia de esto, se han seleccionado diez pieles de cabra y tres de ternera, con el propósito de comprobar si estas cumplen con las características demandadas, lo que no sabremos con certeza hasta que estén curtidas, debido a la dificultad para poder asegurar la raza a la que pertenecen, y cómo se ha desarrollado el proceso de crianza de estos animales. Sinforiano explica en base a su experiencia:

A nosotros nos entran pieles de todos los puntos del país, por lo que es difícil saber con certeza la raza de los animales, pero estas cabras, por su forma y color de pelo, casi se podría asegurar que pueden ser de raza Murciano-granadina (81). Con las terneras tenemos el mismo problema, pero casi todas las que tenemos negras son las que llaman Avileñas, de la raza Avileña-Negra Ibérica. (82) (S. Torres, comunicación personal, 13 de enero de 2017)

Las pieles impregnadas en sal, que aún mantienen restos de grasa del animal (Figura 124), según explica el maestro curtidor Rafael Fajardo, “puede suponer un problema, pues en ocasiones estos restos afectan al pelo de la zona donde se encuentran (mayor índice de humedad y putrefacción incipiente en el agarre del pelo), provocando su caída durante el proceso de curtido” (R. Fajardo, comunicación personal, 14 de febrero de 2017). La mayoría de las pieles de cabra y ternera se destinan a sectores del calzado, la marroquinería y la tapicería para la automoción y la aeronáutica, y se demandan sin pelo. Por este motivo, no se le presta un especial interés a la limpieza en los primeros pasos del proceso, porque más adelante, cuando se lleva a cabo el pelambre, queda totalmente limpia de pelo y de todo tipo

81. Características de la raza Murciano-granadina. El nombre debe su origen a las provincias que han sido la cuna de la Raza: Murcia y Granada. Animales de perfil recto de proporciones medias con tendencia al alargamiento. Pelo de color negro o caoba. Extremidades finas, solidas y de longitud media, ligeramente arqueadas en su cara interna acogiendo una voluminosa ubre (Ovigén, s. f.).

82. La raza Avileña-Negra Ibérica, es la raza bovina autóctona del centro de la Península Ibérica (Asociación española raza avileña - negra ibérica, s. f.).



Figura 124.
Piel en sal, con restos de grasa.
(Alcolea, C., 2017).

de restos. Sin embargo cuando hay que mantener el pelo, lo ideal es limpiar la piel lo mejor posible en el momento del sacrificio del animal, evitando estos restos o apósitos de grasa.

Curtir la piel es un proceso necesario para mantenerla en buen estado. Impide su putrefacción transformando sus propiedades físicas y asegurando la estabilidad química y biológica. Este proceso se lleva a cabo en la curtiduría o tenería de Rafael Fajardo, especialista en curtido y maestro del oficio. Las características que se buscan en el material, requieren de un trabajo fundamentalmente manual y con una dedicación especializada, difícil de encontrar en grandes talleres al por mayor.

Rafael nos explica con sencillez, los pasos necesarios que sufren las pieles, hasta que finaliza todo el proceso de curtido. Una vez entregadas las pieles saladas para que sean curtidas, se da paso a una cadena de acciones que se denominan en su conjunto, *operaciones de ribera*. Seleccionadas las pieles “se recortan y se lavan en estos tambores para rehidratar la piel, eliminar la sal, la sangre y toda la suciedad que traen...” (R. Fajardo, comunicación personal, 14 de febrero de 2017). Durante esta operación se emplean grandes volúmenes de agua que arrastran consigo la sal, tierra, estiércol y materia orgánica.

Estas lo que necesitan es un lavao y descarnao (eliminación completa de la grasa). Y del descarnao pasan al pikelao, para que ya la piel no se pele, la deja quieta... Y una vez pikelada la pasas por las máquinas y las rebajas, las dejas ya con el grueso que se quiere y ya van al curtido... (R. Fajardo, comunicación personal, 14 de febrero de 2017)

La piel es una material difícil de conocer e identificar, hasta para personas que trabajan dentro de este campo. En la actualidad se importa gran cantidad de pieles de países como Marruecos, que llegan en muy malas condiciones.

Otro problema que tenemos aquí es que entran pieles de todas clases. De África nos vienen pieles resacas, acartonadas, ya deshidratadas, que necesitan un ablandado especial para rendir (83) la piel y poderlas curtir, porque la piel que no se rinde bien, no curte, sale dura, acartona...” (R. Fajardo, comunicación personal, 14 de febrero de 2017)

83. Rendido: Forma parte de los trabajos de ribera. Es el aflojamiento de la estructura fibrosa del colágeno.

84. La curtición con sales de aluminio es muy antigua. Ya la utilizaban los romanos y posiblemente también los egipcios. Antiguamente era la única forma para poder producir cueros para empeine, guantes y vestimenta. Las pieles curtidas con estas sales tiene un color blanco, opaco y un tacto suave, pero que con un simple lavado se descurte con facilidad. A pesar de este inconveniente, las sales de aluminio tienen la ventaja de ser incoloras y se emplean aún hoy en la producción de pieles de peletería.

85. Fragmento extraído del texto en el cual se ha conservado la ortografía original del tratado de D. Cayetano Miguélez, (1805). *Arte de curtir o instrucción general de curtidos*.

Estas pieles a las que hace referencia Rafel Fajardo, suelen tener el cuero duro y muy oscuro, siendo muy difícil trabajar con ellas.

Cuenta que el curtido más adecuado, en nuestro caso, es el de aluminio, (84) porque aporta blancura al cuero. “Ahora lo que hacemos es con el aluminio; se ha puesto de moda porque es más rápido, no pesa la piel (...) Ahora son compuestos hechos que vienen preparados de los laboratorios” (R. Fajardo, comunicación personal, 14 de febrero de 2017).

1.4.1 Consideraciones sobre la historia del curtido

Curtir no es otra cosa que quitar al cuero o piel su humedad y sebo natural, aumentar la fuerza de sus fibras, y hacer su tejido más fuerte. (85) (Miguélez, 2003, p.5)

Es imposible afirmar cuándo y dónde se desencadenó la técnica del curtido. La hipótesis más probable es que, tras una mezcla de azar, observación y mucha tenacidad, surgiera de forma natural ante la necesidad del hombre de resguardarse del frío con las pieles de los animales que cazaba. El origen de esta técnica se encuentra en el contacto directo de la piel con elementos que brinda la naturaleza, como el agua salada del mar y/o la exposición al aire y al humo de la fogata. Cualquiera de estos elementos produce en la piel, reacciones que la hacen más dura y resistente a la putrefacción. Con el paso del tiempo estos primeros hallazgos dieron lugar a diferentes técnicas naturales de conservación (que aún hoy perduran en zonas poco industrializadas) como, el curado por salazón, el curado por secado y el curado por ahumado.

De igual manera, las pieles abandonadas varias semanas sobre troncos de árboles, en contacto directo con su corteza o sumergidas en aguas pantanosas, ricas en materias vegetales en putrefacción, adquirirían una mayor consistencia al tiempo que se tornaban más dúctiles (Romero, 1988). Esta reacción de la piel la provoca el contacto directo con unas sustancias naturales, que se encuentran en las cortezas de ciertos árboles, llamadas *taninos*. Con el paso del tiempo, el número de sustancias de las que se extraen los taninos se fue ampliando, utilizando las cortezas de pino y de granado, las bellotas, la acacia o el zumaque, convirtiéndose este último en uno de los productos más importantes de la industria del cuero.

Con la revolución Neolítica, (iniciada aproximadamente hacia el 6000 a. C.), el hombre se hace sedentario y sustituye gradualmente la caza por la ganadería, ampliando su suministro de pieles con las de sus propios rebaños, especialmente de cabras y ovejas. A partir de este momento la piel estará presente en la mayoría de los objetos que cubren las necesidades básicas del hombre, como la vestimenta, utensilios de uso diario y recreación estética. Prueba de ello son los restos encontrados en yacimientos correspondientes a esta época, de fragmentos de cuero pintado que pertenecen a bolsas, túnicas y otras prendas hechas en piel de cabra o de gacela, con ceñidores de cuero; también hay restos de sandalias teñidas de color rojo, cuerdas y brazaletes para los pies, moldes de arcilla para dar forma a los lazos de cuero, etc. (Romeo, 1988, p. 14).

Los avances más significativos realizados en la técnica del curtido, principalmente han venido del mundo del diseño de ropa y complementos de decoración, sin que en este caso el mundo del arte los haya impulsado. Estos avances técnicos podrían situarse en tres momentos de la historia:

1. En civilizaciones como la egipcia y la mesopotámica se realizan grandes innovaciones en cuanto a la utilización de pieles y formas de curtirlas, métodos que se describen en pinturas, inscripciones y relieves sepulcrales. Estos nuevos conocimientos también llegaron a Grecia, por sus relaciones con Egipto, reflejándose especialmente en el desarrollo de la técnica del calzado,

oficio en el que se adquiere tal grado de especialización “que por el aspecto de éste era factible determinar la clase social de cualquier ciudadano del Imperio” (Romeo, 1988, p. 27). Sin embargo, la piel no siempre se ha relacionado con culturas desarrolladas, pues, durante un tiempo fue discriminada por los ciudadanos romanos, por ser reflejo y parte del desprecio que sentían a los pueblos germanos, considerados “sucios, melenudos, barbudos y vestidos con burdas pieles” (Romeo, 1988, p. 28), que los relacionaban con bestias salvajes. Esta tendencia no duró mucho y la influencia de la moda terminó por imponer su uso.

2. En el Renacimiento se descubre una sal mineral llamada alumbre, que revoluciona el mundo del curtido. Estas piedras ya eran conocidas por sus características como cicatrizantes, antibacterianas y desodorantes, y aunque su uso era común, también era limitado, ya que los yacimientos de alumbre no eran abundantes. (86) “El curtido mediante esta sustancia, fue el más eficiente y extendido en ciertas zonas de Europa hasta finales del XIX, cuando fue sustituido por la introducción del curtido al cromo” (Martínez, 2006, p. 40).

3. El tercer momento se produce con la llegada de la Ilustración en el siglo XVIII. El interés que despierta la ciencia en esta época, llega hasta el mundo del curtido, investigando en nuevos procesos técnicos que modernicen el sector. Da sus frutos en el siglo XIX, con la aparición de nuevos procesos de curtidos, como el curtido al “aluminio y al cromo, apoyado este último en los estudios realizados en 1853 por Cavalin, y a las patentes hechas por Knapp en los años 1858, 1862 y 1887” (Romeo, 1988, p. 62), curtientes de vital importancia para el futuro de este sector. Paralelamente se investiga, dentro del campo de la química, en busca de la creación de sustancias artificiales para sustituir las sustancias naturales utilizadas hasta ese momento. Será Schiff en 1871, quien consigue producir los primeros taninos sintéticos.

Actualmente existen proyectos de I+D+i (87) que trabajan en el desarrollo de la química, la ingeniería y la electrónica, con el fin de mejorar los procesos de mediación, análisis y control de la producción, con mayores garantías de uso y calidad del producto. Y lo que es más importante, también se han transformado radicalmente las nefastas condiciones de trabajo en este sector, gracias a la progresiva e imparable modernización y mecanización de la técnica. No obstante, aún es preciso, en determinados momentos del proceso, la intervención directa del curtidor. Paradójicamente, después de este rápido recorrido por los avances técnicos más significativos de la historia del curtido, es necesario apuntar la necesidad de la mano del hombre en este proceso. El tipo de material que estamos investigando lo hace imprescindible, pues en muchas ocasiones es necesario mezclar y ajustar la proporción, dependiendo de las características del animal, con la sensibilidad que proporciona la experiencia.

1.4.2. Tipos de curtido

De acuerdo al tipo de curtiembre, se puede establecer tres tipos de curtidos, los de origen orgánico o vegetal, los de origen inorgánico o de síntesis química a partir de sustancias minerales y los curtidos con materiales sintéticos. Se explican a continuación, someramente, las características más representativas, sin entrar en detalles de índole fisicoquímica, por considerar que no aportan una información relevante para los intereses de este estudio.

Curtientes vegetales:

El curtido vegetal emplea sustancias curtientes vegetales, llamadas *taninos*, capaces de transformar las pieles en cuero. Son muy numerosos y están muy repartidos en la naturaleza (más de 400 variedades). Se encuentran en corizas de troncos y ramas, frutos, vainas, hojas (zumaque), raíces y jugos. El

86. Durante el Renacimiento los yacimientos de alumbre se convirtieron en una fuente de poder para quien los descubriera y monopolizara. La compraventa de este mineral sería una de las bases de grandes fortunas como la de los Medici florentinos.

87. Una de las empresas de curtidos que han apostado por la I+D+i es La Doma, situada en Centelles (Barcelona). Dado que la industria curtidora es muy intensiva en mano de obra y en el uso de agua, La Doma ha desarrollado una planta prototipo que utiliza el CO₂ en fase supercrítica, sometido a mayor presión y temperatura, en gran parte del proceso de curtido. El objetivo es mejorar la calidad del producto y reducir el impacto medioambiental, además de rebajar los costes. Este proyecto fue seleccionado por el Programa de Medio Ambiente y Cambio Climático de los EEA Grants en España, operado por el CDTI.

más empleado es el que se extrae de la corteza de roble. A pesar de haber sido prácticamente reemplazados por los curtientes minerales a finales del XIX, se continúan utilizando en la curtición y recurtición.

Principales curtientes minerales:

- *Sales de Cromo*: Este método es el que presenta más ventajas en cuanto a producción, respecto al resto de técnicas de curtido. Los productos que se obtienen son de alta calidad, con producciones a costes racionales. El curtido de pieles con sales de cromo, representa el 80% de la producción total de cueros en el mundo.

- *Sales de Aluminio*: Esta curtición es muy antigua. Se emplea en la producción de pieles con pelo o pieles de reptiles. Las pieles curtidas con estas sales, presentan un color blanco opaco y son suaves al tacto, aunque muy sensibles al lavado. A pesar de este inconveniente, las sales de aluminio tienen la ventaja de ser incoloras y se emplean aún hoy en la producción de pieles de peletería, en combinación con otras sustancias curtientes como extractos vegetales, sales de cromo, aldehídos, etc.

- *Sales de Circonio*: Los curtientes de circonio son incoloros y facilitan la fabricación de cuero blando con corte blanco, buena solidez a la luz, blandura, plenitud, y resistencia al lavado. Pueden ser teñidos con colorantes iónicos en tonos especialmente limpios y brillantes, resistiendo bien el envejecimiento. Por sus características, este tipo de cuero se parece más a un cuero curtido al vegetal que el curtido al cromo, dado que en general, son cueros más duros al tacto.

Curtidos con materiales sintéticos:

El primer curtiente sintético, con propiedades muy similares a los curtientes naturales, fue comercializado en 1930. Desde entonces se han conseguido importantes logros, especialmente dentro del campo de la industria, existiendo en el mercado gran variedad de productos sintéticos con excelentes propiedades curtientes, sustituyendo en muchas ocasiones a los curtientes vegetales.

Existen dos tipos de curtientes sintéticos, los curtientes sintéticos con poder curtiente propio, llamados de *sustitución*, que son taninos sintéticos cuya estructura química es semejante a la de los taninos naturales, pudiéndose utilizar como curtientes únicos; y los curtientes sintéticos sin o con poco poder curtiente, llamados *auxiliares*, que se utilizan para facilitar el proceso de curtición con otros productos curtientes, o modificar el comportamiento de los extractos vegetales o de los sintéticos de sustitución.

1.4.3. Procesos de curtido

Para obtener una piel de primera, es necesario llevar a cabo una serie de procesos de curtido que transformen una piel cruda, o en proceso de conservación, en un material inalterable e imputrescible. (Figura 125) Estas técnicas se llevan a cabo en las tenerías, y se pueden dividir en cuatro grandes grupos de tratamientos físico-químicos y mecánicos. Por orden de aplicación, estos son, los Trabajos de Ribera, a los que siguen la Curtición, el Secado y Acondicionado, aplicando en último lugar trabajos de Acabado, que aportan al cuero, principalmente, características externas, lo que se llama darle *toque* (88) (Romeo, 1988, p. 69).

88. El término *toque* se utiliza para describir la sensación al tocar la superficie de una piel. Conceptos como suave, sedoso, ceroso, graso, resbaladizo, etc. Operaciones que se consiguen en el acabado.

Actualmente las industrias del sector han dejado atrás el estigma medieval que les vinculaba a la suciedad y los malos olores. En las últimas décadas, los talleres artesanales se han reducido para transformarse en industrias tecnológicas y con una innovación constante, incorporando los últimos avances derivados de un I+D+i que tiene entre otros objetivos, minimizar el impacto de la curtición sobre el entorno natural. Estas investigaciones se desarrollan especialmente en el clúster curtidor situa-

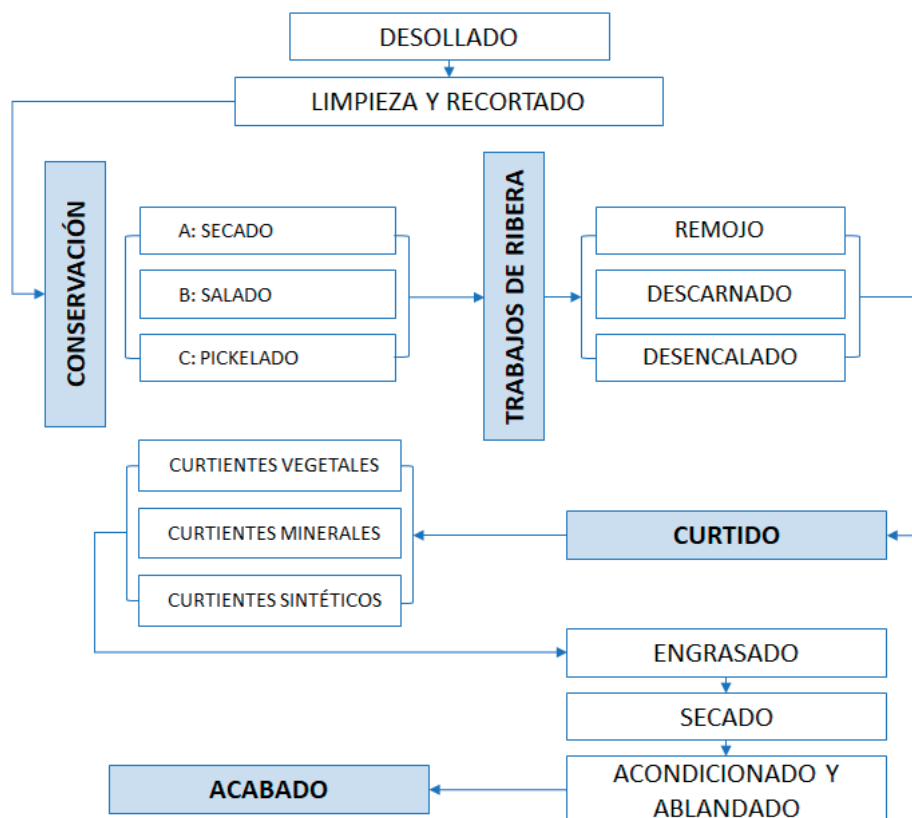


Figura 125.
Esquema del proceso de Curtido
de la piel (Alcolea, C., 2019).

do en Igualada (Barcelona), donde se encuentra la Escuela de Ingeniería de Igualada (EEI), centro de formación vinculada a la Universitat Politècnica de Catalunya, referencia internacional para el sector, conjuntamente con la Universidad de Northampton, únicos centros de Europa que ofrecen estudios universitarios de curtiduría. Minimizar la producción de desechos y hacer de la producción de cueros una actividad más sostenible y respetuosa con el medioambiente (89) resultan materias claves en estos centros académicos. Hay que destacar igualmente, el avance en los protocolos de protección laboral, que se han instaurado desde sanidad ante ciertos agentes de curtición especialmente tóxicos.

Actualmente existe una extensa tipología de curtidos, (90) variedades y posibilidades de manipulación, la mayoría destinados a campos ajenos a este trabajo, por lo que no cabe realizar un análisis pormenorizado y se presentará una visión general sin entrar en una descripción exhaustiva.

Etapas de ribera

En esta fase, el cuero se prepara para ser curtido, se limpia y acondiciona, aportándole el estado de humedad inicial a pieles que fueron conservadas antes de ser llevadas a la curtiembre. Para comenzar esta etapa, se seleccionan los cueros y se recortan para seguidamente proceder al lavado en tinajas o tambores. Al agua se añaden productos químicos tales como sosa cáustica, sulfuro sódico y tensoactivos, todo ello para acelerar el remojo de las pieles saladas o secadas, a la vez que facilita la limpieza y desinfección de éstas antes de comenzar el proceso de pelambre.

Lo primero que se realiza cuando la piel llega a la curtiembre es el *recorte en recepción*, proceso en el que se procede a cortar partes irregulares del cuello, la cola y las extremidades. A continuación, las pieles se ponen en *remojo*, con la intención de rehidratarlas y devolverlas a un estado de ductilidad necesario para los procesos inmediatamente posteriores (aproximadamente durante 18h). (91)

Cuando la piel ha recuperado su flexibilidad original, es momento del *pelambre*, en el que las pieles y cueros remojados se *encalan*, sumergiéndolos en una lechada de cal y

89. II Congreso Mundial del Cuero Milán (Italia), septiembre de 2015. <http://lederpiel.com/ii-congreso-mundial-del-cuero/>

90. Las colaboraciones entre grupos de estudio, con intereses comunes, como el dirigido por Anna Bacardit y Lluís Ollé, miembros del grupo de investigación en Ingeniería y Biotecnología han desarrollado nuevos nanomateriales que otorgan a la piel características antibacterianas, ignífugas y de autolimpieza; muy demandadas en el campo del desarrollo de materiales de tapicerías.

91. En algunos lugares a esta operación del remojo se le conoce con la denominación de *reverdecido*.

sulfuro de sodio, para eliminar el pelo y la lana, así como las capas de tejido inútiles, grasas y proteínas solubles indeseables, que pudieran existir en el lado flor de la piel. Cuando se desea preservar el pelo o la lana, se cambia este método y se aplica una pasta depilatoria a base de cal, sulfuro y sal solamente en el lado de la piel que está en contacto con la carne, preservando de estas sustancias a la cara con el pelo.

Posteriormente se procede al *desencalado*, lavando y removiendo la piel para que se elimine la cal y el sulfuro. Parte de la cal es eliminada por el lavado con agua y finalmente se neutraliza sumergiéndola en un baño ácido (sales de amonio), a fin de eliminar cualquier exceso.

La siguiente operación es la eliminación de la carnaza o restos de tejido conjuntivo y grasa natural, mediante el *descarnado*. Es un trabajo, mecánico o manual, esencial para las operaciones posteriores por el desdoblamiento que se produce, de fibras a fibrillas en el interior del cuero, preparándolo para su posterior curtición. Con la eliminación de estos tejidos inútiles, se consigue que los productos curtientes, que en pasos sucesivos actuarán sobre la piel, penetren de manera idónea en la dermis, proporcionando todas las características inherentes al cuero.

La Etapa de Ribera se finaliza con el *pickelado*, preparando químicamente a la piel para el curtido. Es necesario que la piel se hinche, ensanchando sus poros, favoreciendo la penetración del producto curtiente. Para conseguir esta apertura de los poros, los cueros se ponen en un entorno ácido, una mezcla de sal (cloruro de sodio) y ácido sulfúrico. Este es además un proceso imprescindible de conservación cuando finalizan los trabajos de ribera y las pieles tienen que esperar días o meses hasta ser curtidas.

El curtido

El curtido es el paso fundamental que determinará la calidad, naturaleza y características del futuro cuero, siendo de especial importancia la elección del tipo de sustancias curtientes a las que serán sometidas las pieles, respetando las características primarias de las mismas, y escogiendo aquellas más apropiadas según su destino y uso. Este proceso suele dividirse en varias fases:

- *Curtición*, donde se trata al material según el tipo de curtido elegido.
- *Recurtición*, acción complementaria de la anterior, en la que se aportan las características diferenciales. Es el momento para intentar corregir defectos que presenta la piel (flor suelta, cueros armados desparejos, etc.) y una de las operaciones más importantes de este proceso, dado que influiría decisivamente en los pasos posteriores del engrase, teñido y acabado, determinando las características finales del cuero.
- *Rebajado*, es el ajuste definitivo e igualación del grueso apropiado de la pieza de cuero.
- *Engrasado*, paso en el que se devuelven a los cueros las propiedades que, a lo largo de las fases anteriores, pueden haber perdido, procesos por los que se otorga a las pieles tacto superficial agradable, flexibilidad, resistencia, permeabilidad al aire e impermeabilidad al agua, entre muchas otras características.

Secado y acondicionado

Después del curtido, llega el momento en el que se preparan las pieles para el acabado. Al llegar a este punto, el cuero se halla impregnado en agua, que fue el vehículo de todas las operaciones anteriores, por lo que tiene tres veces su peso en seco. Durante el secado se evapora gran parte del agua que contiene hasta reducir su contenido al 14% aproximadamente (Cueronet, s. f.). Durante esta operación y dependiendo del tipo de sistema que se utilice, pueden ocurrir una serie de alteraciones químicas, que deben ser vigiladas, tales como migraciones de diversos productos residuales, formación de enlaces, modificación del punto isoeléctrico, etc.

El acondicionamiento tiene como finalidad, rehumedecer uniformemente las superficies y regiones del cuero, con un determinado grado de humedad. La humedad deseada se consigue interrumpiendo el secado en el momento oportuno, o de una forma más fiable, realizando un acondicionado, para lo que se realizan una serie de operaciones:

- *Ecurrido*, es la máxima eliminación posible, por medios mecánicos, del agua absorbida en los procesos anteriores.
- *Repasado*, estirado y alisado para la eliminación de arrugas y recuperación de la máxima superficie posible.
- *Presecado*, es el ajuste de la humedad para la operación de ablandado.
- *Ablandado*, un conjunto de operaciones mecánicas que darán a la piel el grado de morbidez y suavidad deseado.
- *Secado*, con el cual se obtiene el grado de humedad definitivo que mantendrán las pieles a partir de este momento.

Acabado

Durante todo el proceso descrito en los puntos anteriores, se han mostrado los tratamientos del curtido. Hay que dejar constancia que no son procesos cerrados y las variaciones, de distinta entidad, son frecuentes. Estas variaciones se producen especialmente en esta última etapa, existiendo numerosos modos de acabado.

Como paso final del curtido, se conoce como acabado al grupo de operaciones mecánicas diversas como el esmerilado, pulido, abrillantado, planchado, satinado, grabado, graneado, ablandado, batanado, etc. Estas operaciones afectan definitivamente a características tales como el tacto del cuero, su aspecto, la presencia de afelpado, su textura superficial o la aparición de brillos y reflejos, que inciden sustancialmente en el comportamiento para el uso estudiado en este trabajo de investigación.

Las formulaciones de acabado *simples* o *complejas* pueden ser incoloras, coloreadas, cubrientes, transparentes, de preparación, de base, con diversos efectos coloreados, de protección, de fijación o de modificación del *toque*. Todas estas variedades de acabado se aplican siguiendo múltiples sistemas, que requieren a su vez la utilización de diversos instrumentos, a cepillo, felpa, muñeca, en máquina de cortina, de rodillos, por pulverización aerográfica o sin aire, etc.

La evolución de los procedimientos de acabado es constante, surgiendo continuamente nuevas soluciones técnicas basadas en los últimos avances científicos, que vienen a sustituir a las ya existentes, aunque hay que señalar que los métodos tradicionales de acabado perduran en función de la gran calidad que alcanzan.

1.5 Propiedades que determinan las características físicas de la piel

Los factores principales que pueden determinar el comportamiento de este material en la creación artística, en gran medida dependen de sus propiedades intrínsecas, las cuales están directamente relacionadas con características como el color, el brillo o la textura, además de las propiedades extrínsecas, que son aquellas que muestran el comportamiento del material ante las diferentes acciones externas sufridas, tales como las deformaciones o ataques de productos químicos inadecuados durante los procesos empleados en las diferentes etapas de conservación y curtido de la piel.

A esto hay que sumarle las condiciones de conservación a las que se somete al material; entorno ambiental, ataque de seres vivos, cambios bruscos de presión y temperatura, etc. Diferentes estudios de investigación realizados sobre el envejecimiento de la piel por especialistas en la materia como Anna Bacardit Dalmases (2010) y Gerardo M. González (2005), han observado que:

Tabla 1.
Efectos de los principales agentes
del deterioro de la piel.

AGENTES		EFFECTOS
Hongos y bacterias.		Endurecimiento y fragilidad. Manchas de diferentes colores.
Insectos.	Dictiópteros. Isópteros. Lepidópteros.	Orificios. Pérdida de fragmentos. Erosiones superficiales.
Animales vertebrados.	Roedores. Aves. Otros.	Daños mecánicos por alimentarse de ella o por le movimiento. Descomposición química por efecto de las deyecciones.

La exposición directa a la intemperie causa una modificación del cuero, con deshidratación, degradación de la cadena de colágeno, descurtición parcial y pérdida de grasas, lo que tiene como consecuencias una degradación mecánica del cuero y una disminución de solidez y de las propiedades organolépticas de la piel, especialmente una pérdida de color y de blancura. (Bacardit, Cobos, Font, y Ollé, 2010, p. 163)

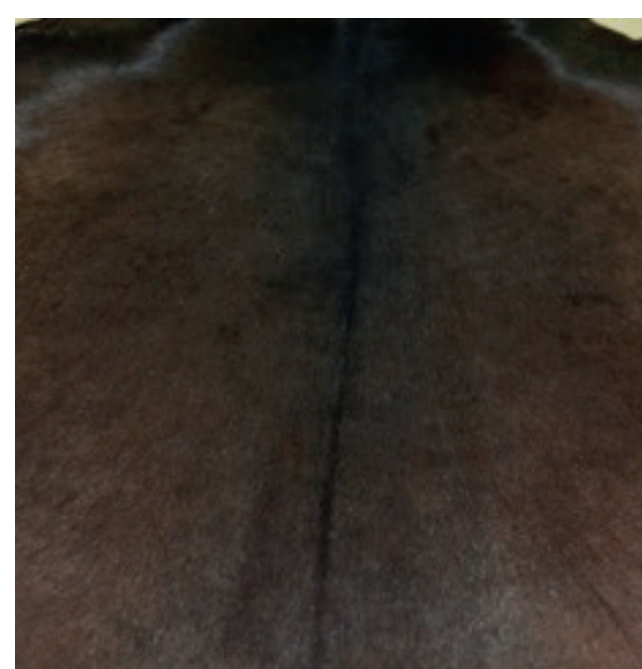
Según Gerardo M. González (2005), hay que evitar las humedades provocadas por condensación ante bruscos cambios de temperatura o por traslados, de zonas secas a zonas húmedas sin el debido embalaje, que asegure una humedad relativa y constante (p. 78). La piel, en un entorno inadecuado, se expone a que prosperen los ataques de ciertos organismos vivos, que provocan cambios indeseables en las propiedades físicas y químicas, siendo especialmente sensibles a hongos y bacterias que ocasionan su endurecimiento y fragilidad, además de manchas de distintos colores. Otros ataques los protagonizan los insectos, los más habituales “los dictiópteros, esto es, las cucarachas, coleópteros (escarabajos), o lepidópteros (mariposas, polillas). Sus efectos suelen ser erosiones superficiales, orificios, o pérdida de fragmentos” (Valgañón, 2008, p. 137). Dentro de este contexto, no podemos olvidar la influencia que tienen algunos animales vertebrados, como los roedores, que pueden usar el cuero como alimento o dañarlo indirectamente con sus excrementos.

Las pieles más vulnerables a los ataques de microorganismos son las que no se curten, por lo que es importante, nada más retirar la piel del animal, aplicar a la piel alguno de los tratamientos de conservación. Sin embargo, cabe mencionar, que las pieles curtidas también pueden ser atacadas por algunos hongos, especialmente aquellas que han seguido procedimientos de curtido vegetal. (Tabla 1)

1.5.1 Propiedades sensoriales de la piel

Según las partes en las que se divide la piel, existen grandes diferencias de *dirección* (de crecimiento), *color* y *textura* en el pelo. La dirección condiciona el planteamiento previo al inicio de la obra. Si observamos y pasamos la mano para sentir la orientación del pelo, a partir de una línea central imaginaria, sensible a la vista y al tacto, el pelo dibuja dos *direcciones opuestas*, (Figura 126) además de ser más fuerte y tener mayor grosor en esta zona central. Esta es la norma general, aunque también se encuentran pieles con características opuestas y esta línea se hace visible como consecuencia de la falta de pelo (Figura 127).

Otro elemento significativo son las transiciones del pelo, dependiendo de las distintas partes de la piel; es especialmente evidente entre la zona del grupón y cuello, que es donde habitualmente se encuentra la mayor parte del pelo, respecto a la falda, zona donde, además de estar menos poblada, se producen cambios de dirección muy marcados, especialmente en las ijadas, provocando remolinos incómodos para el trabajo artístico (Figura 128).



El *color* es un aspecto muy importante en las artes plásticas, en ocasiones una de las características determinantes de una obra de arte. En el caso de la piel, el color del pelo es un factor muy variable, como hemos visto anteriormente, existe la probabilidad de encontrar diferentes valores en una misma piel, dependiendo de la capa y la zona en la que se intervenga (Figura 129).

La diferencia que existe en la cantidad de pelo en las distintas partes de la piel, también condiciona su grosor, siendo habitual que en las zonas donde hay más cantidad sea más grueso, lo que influye de forma decisiva en la *textura* de la obra.

Otros de los condicionantes con los que nos hemos encontrado ha sido, la escasez de pelo en algunas zonas o la existencia de calvas (Figuras 130-131). Esta problemática puede derivar de las reacciones *fisicoquímicas* resultado, como ya nos explicó Rafael Rajardo, de no haber limpiado bien la grasa antes de meter la piel en sal para su conservación.

1.5.2 Características determinadas por la temperatura ambiente

El clima es un agente determinante a tener en cuenta cuando se adquiere el material. Dependiendo de la época del año en la que se realizó el sacrificio del animal, la piel reúne características diferentes. Al igual que nosotros nos

Figura 126.
Piel de cabra curtida. Diferencias de cantidad de pelo según las zonas. (Alcolea, C., 2018).

Figura 127.
Línea que define el centro del lomo del animal por la escasez de pelo. (Alcolea, C., 2018).

Figura 128.
Remolino central situado en la grupa de una piel de ternera. Un punto de la piel desde donde se inicia el crecimiento en espiral del pelo. (Alcolea, C., 2018).

Figura 129.
Piel de cabra que oscurece su color de pelo por la zona del grupón y el cuello. (Alcolea, C., 2018).

abrigamos cuando llega el invierno, los animales también tienen sus propios recursos para protegerse del frío o del calor. En invierno, los animales desarrollan una abundante pelusa entre el pelo, pegada al cuero, que lo aísla y resguarda del frío. Esta pelusilla es muy molesta para los trabajos que nos ocupan, dificulta el trabajo con el pelo, que desaparece entre la maraña, además de provocar que las herramientas se enganchen y bloqueen (Figuras 132-133).

Estas dificultades, alargan considerablemente el proceso de realización. En algunas ocasiones no es posible hacer desaparecer al 100% esta leve película de pelusa, lo que da un aspecto blanquecino a la obra. Como remedio a este contratiempo, hay que buscar la herramienta adecuada (cepillo de cerdas, serretas, etc.) para tratar de retirar esa molesta pelusilla, sin dañar el cuero de la piel. En todo caso, este proceso es un trabajo lento e interminable y no logra hacerla desaparecer totalmente, como muestran las imágenes el cambio es visible (Figuras 134-135).

En cambio, si la piel se ha retirado en verano, el pelo suele estar limpio de pelusa, aunque por el contrario el cuero está seco y en los animales que pasan mucho tiempo al aire libre, quemado por el sol, apreciándose un tono oscuro que disminuye los recursos plásticos.

Por todo lo expuesto, lo ideal es adquirir las pieles de primavera, cuando ha desaparecido la pelusa del invierno pero aún el cuero se mantiene bien hidratado antes de soportar largas horas de exposición al sol.

Los cambios bruscos de temperatura y humedad, también afectan a las propiedades mecánicas de la piel. Además de ser un material de gran flexibilidad, que puede doblarse y arrugarse sin romperse, experimenta fenómenos de contracción y dilatación, lo que aumenta o reduce su volumen, causando pequeñas deformaciones. Para evitar estos cambios en su morfología, es importante conservar la piel en ambientes que mantengan una temperatura constante; según el profesor Manuel Huertas (2010) se aconseja entre 18 y 20 °C, y un índice bajo de humedad relativa, entre 55 y 16% (p. 132). Por otra parte, ante la necesidad de mantener inalterado el material, la piel puede encolarse y permanecer estirada sobre un soporte rígido, aunque es igualmente importante observar las mismas condiciones de humedad y temperatura.

1.5.3 Defectos de origen parasitario

Durante el proceso de trabajo, se han detectado varios casos de pieles dañadas por parásitos, con diferentes manifestaciones, bien en forma de pequeños orificios sin pelo, de forma redondeada, probablemente provocados por garrapatas o barros. En ambos casos, el parásito ya no está presente en la piel pues ha sido eliminado durante el curtido.

En todo caso, la gran enemiga de la piel, una vez curtida, es la polilla. Una mariposa de color dorado o plateado, que pertenece al grupo de los Lepidópteros, “con dos pares de alas membranosas, recubiertas de pequeñas escamas, al igual que todo su

Figura 130.
Pieles de cabra con zonas pobres de pelo.
(Alcolea, C., 2018).

Figura 131.
Pieles de cabra con zonas totalmente calvas. (Alcolea, C., 2018).

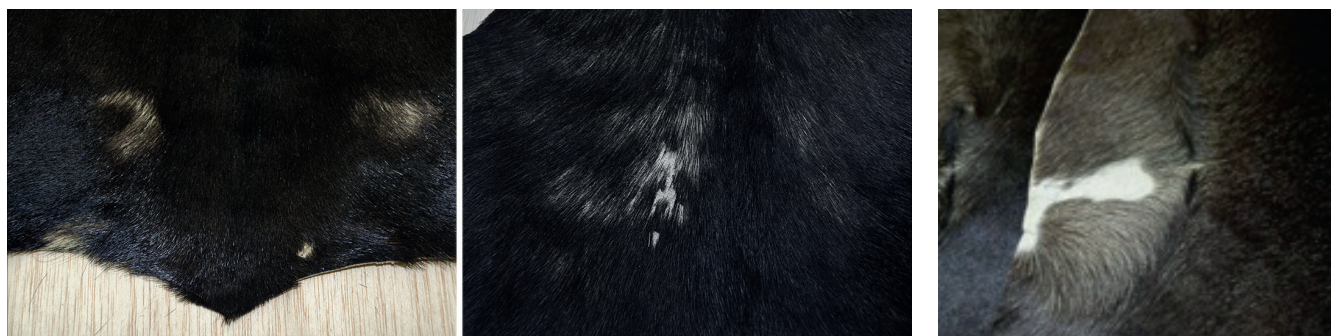




Figura 132.
Retirando la primera capa de pelo con máquina manual. (Alcolea, C., 2018).

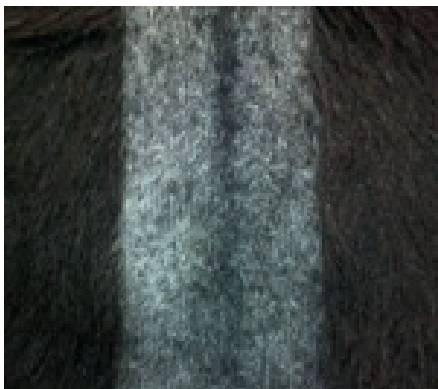


Figura 133.
Piel con pelusa. (Alcolea, C., 2018).

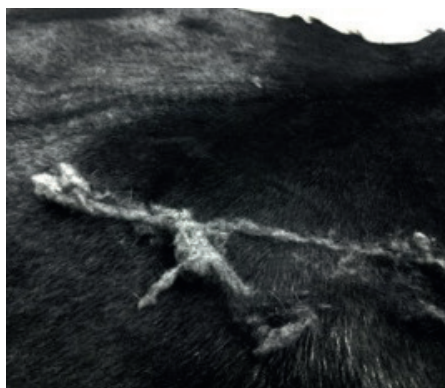


Figura 134.
Proceso de retirada de pelusa de la piel. (Alcolea, C., 2018).

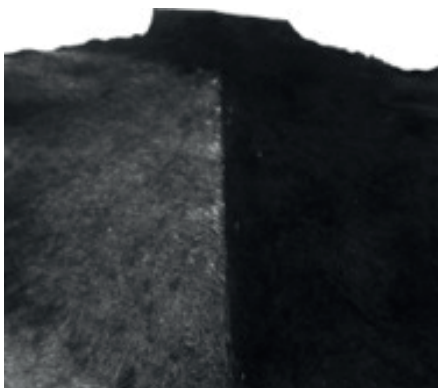


Figura 135.
Mitad de la piel con pelusa y la otra mitad limpia. (Alcolea, C., 2018).

cuerpo, y con metamorfosis” (Valgañón, 2008, p. 177). En este caso, hablamos de la polilla *Tinea pellionella*, vulgarmente llamada la polilla de la ropa formadora de saco, y dentro de esta familia, la que daña a la piel es la que se denomina *Tineidae* (Valgañón, 2008, p. 178).

Esta polilla tiene una gran capacidad reproductiva: las hembras pueden poner hasta doscientos huevos, con preferencia sobre los materiales que contengan queratina, que es la sustancia principal de la que se alimentan las orugas. La queratina es una proteína, que pocos animales son capaces de digerir, presente en el pelo y piel de los mamíferos.

La fase realmente dañina de la polilla para la piel, es cuando eclosionan los huevos, dando lugar a unas orugas microscópicas que son las que a medida que van creciendo, se van comiendo el pelo de la piel (Figuras 136-137). Estas orugas construyen un saco de seda alrededor de sí mismas, que ocupan y nunca abandonan. El ciclo entero de las polillas, en condiciones idóneas de temperatura y humedad (unos 24°C y 70% humedad), suele durar un mes, aunque dependiendo de estos factores, se puede alargar varios meses y hasta dos años.

Para proteger la piel de las polillas durante su almacenamiento, se deben ventilar regularmente y cepillarla, a favor de la dirección del pelo, para arrastrarlas. Además es aconsejable tener productos que repelan el insecto.

1.5.4 Factores que afectan a las características del cuero

Los factores genéticos, propios de la raza del animal, es otro de los condicionantes fundamentales que marca grandes diferencias entre la idoneidad de unas pieles y otras. Como muestra se han investigado dos tipos de pieles diferentes: una piel de raza Normanda, que suele venir de Francia, y otra que pertenece a la raza Avileña-Negra Ibérica, raza autóctona de la Península Ibérica.

Las pieles de raza Normanda tienen un aspecto especialmente llamativo, dado que tienen el pelo más largo y con mucho brillo, sin embargo, su piel es gruesa, dura y especialmente pigmentada (Figura 138), considerándola un material muy incómo-



Figura 136.
Piel de cabra curtida contaminada de polilla. (Alcolea, C., 2017).

Figura 137.
Obra contaminada de polilla. (Alcolea, C., 2019).



do y poco agradecido para trabajar con él, y la lámina oscura que posee, no permite sacar tonalidades al cuero.

El otro caso de estudio pertenece a la raza Avileña-Negra Ibérica, raza bovina autóctona del Centro de la Península Ibérica. Su pelaje es negro o marrón oscuro, aunque no es difícil encontrar capas pintadas o berrendas (Fernández y Arredondo, s. f., p. 581). Esta piel es más fina y el cuero más suave, de tonos claros, sin pigmentación. En general, son pieles más fáciles de trabajar y permite realizar trabajos técnicamente más complejos y con una gama tonal más amplia (Figura 139).

1.5.5 Cortes en el cuero por factores de manejo y explotación

Todas las acciones violentas que sufre la piel de un animal, desde su crianza hasta el momento del sacrificio, dejan su huella como registro de vida. Durante los procesos que intervienen en el manejo y exportación del animal, se producen agresiones claramente visibles, marcas que pueden ser consecuencia de cuchilladas o cortes de extracción, durante la acción del desuello (Figura 140-141).

Figura 138.
Piel de toro de raza Normanda. (Alcolea, C., 2017).

Figura 139.
Piel de ternera de raza Avileña-Negra Ibérica. (Alcolea, C., 2018).





En otros casos, los cortes pueden haberse originado en el campo, con espigas, zarzas, matorrales o con elementos metálicos como alambres o clavos, e incluso por accidentes durante el traslado. En algunas ocasiones, estos cortes pueden ser cosidos con un hilo fino y transparente en zigzag (Figura 142) lo que atenúa su incidencia en la obra.

Figura izq. 140.
Marcas de cortes en el momento de extracción de la piel. (Alcolea, C., 2018).

Figura centro 141.
Marca por un exceso de el rebajado durante el proceso de curtido. (Alcolea, C., 2018).

Figura dcha. 142.
Costura sobre piel de ternera con hilo transparente. (Alcolea, C., 2018).

2. ARTESCUPL: ASPECTOS TÉCNICOS Y ARTÍSTICOS DE LA PIEL

Como se ha expuesto en capítulos anteriores, la piel del animal en el arte se ha empleado principalmente dentro del campo de las artes decorativas y como soporte para el arte mural. Aunque, en estas ocasiones lo habitual es utilizar pergamino o cuero, siendo escasas las intervenciones de la piel con pelo. El propósito de este trabajo es llenar el vacío de información que existe del arte en la piel con estas características, poniendo en valor las obras realizadas con la técnica de Artesculp.

Al ser la piel un material orgánico, posee una serie de características físicas según la edad, el sexo, la raza, calidad de vida del animal, etc., que se suman plásticamente a la obra. Este apartado se centra en detallar las especificidades de la técnica Artesculp y los procesos inherentes del tratamiento de la piel, así como explorar nuevas opciones que aumenten las posibilidades plásticas como son la posibilidad de aportar color durante el proceso de la obra sin que este recurso desnaturalice la significación del propio material y su aportación simbólica al entorno cultural y creativo en el que se desarrolla.

2.1 Procesos técnicos y formales: herramientas y procedimientos aportados por la técnica de Artesculp

Durante el proceso de investigación práctica de la piel como material artístico, sus cualidades ponen de manifiesto la disparidad que el propio soporte imprime de unas piezas a otras. Es importante destacar que la primera dificultad a la que nos enfrentamos es la posibilidad de valorar y determinar previamente las características específicas de la piel en la que vamos a intervenir. En nuestro caso, esta posibilidad desaparece, dado que el pelo oculta las cualidades y valores del cuero. El pelo, como elemento plástico de la obra, crea una barrera que oculta los posibles defectos que pueda contener la piel. Los componentes determinantes en el proceso de trabajo artístico, son el pelo y el *cuero*, y hasta el momento en el que se inicia la obra, son una incógnita.

Las pieles en las que se centra este trabajo pertenecen a los ganados vacuno y caprino, curtidas, con pelo oscuro y sin tintura. Esta elección se ha hecho después de descartar otras pieles, que por sus características físicas no se ajustan a nuestras necesidades. Para que las pieles sean suaves y tengan un pelo fino y abundante, no deben ser de animales viejos; con el uso de pieles de animales jóvenes, se reduce la probabilidad de estar deteriorada por arañazos, parásitos, tiña, contaminación por estiércol, etc. La piel ideal es la del macho joven (machete), ya que posee una estructura de fibras más laxa, con las que se obtiene un cuero suave y elástico, así como un pelo fino y abundante.

Por todo lo expuesto anteriormente, la piel es un material sujeto a una amplia gama de condicionantes, lo que dificulta su análisis, poniendo de manifiesto la diversidad que podemos encontrarnos, influyendo o determinando las calidades que queremos incorporar en la obra. Incluso en la misma piel, estas características, variarán dependiendo de la zona que escojamos. Esta disparidad de calidades formales, encierra otra problemática importante, *la elección de herramientas*, elemento clave para facilitar el buen desarrollo del trabajo. Así, cada piel demanda un modo de hacer diferente, lo que obliga, como proceso previo, a un acercamiento al material, estudiarlo para conocerlo y entenderlo, generando herramientas propias que se ajusten a las necesidades particulares de cada trabajo.

2.1.1 Herramientas específicas utilizadas en el proceso formal

La relativa juventud de la técnica del Artesculp, sumada a las propiedades intrínsecas de la piel, soporte material sobre el que se ejecutan las obras, determina que las herramientas que se utilizan para la realización del trabajo, tengan un carácter personal.

Los instrumentos básicos e imprescindibles para llevar a cabo una de estas obras son las tijeras de tipo peluquero con punta fina y afilada y la cuchilla de acero plana con filo (Figura 143). A estas herramientas se suman escofinas o raspines para madera y mármol, en distintos tamaños y perfiles (Figura 144); también son muy útiles para raspar, las piñas para maquinas rotativas, adaptadas a mangos para trabajar con ellas de forma manual (Figura 145). En ocasiones, muy escasas, se introducen herramientas eléctricas rotativas, para sacar luces fuertes en pieles que tengan el cuero oscuro (Figura 146).

Como ya se ha dicho en varias ocasiones, las herramientas principales, tijeras y cuchillas, tienen que estar bien afiladas porque si no, la herramienta no funciona y el trabajo depende de ello. Afilar las tijeras, requiere tener un conocimiento del oficio muy elevado por lo que se aconseja llevarlas a un especialista que las afile se-

Figura 143.
Tijeras y cuchilla. (Alcolea, C., 2018).

Figura 144.
Escofinas o raspines. (Alcolea, C., 2019).

Figura 145.
Herramientas personalizadas. (Alcolea, C., 2019).

Figura 146.
Máquina eléctrica. (Alcolea, C., 2019).





Figura 147.
Ramón Alcolea, afilando la cuchilla.
Socuéllamos, C. Real (2016).
(Alcolea, C., 2016).

gún nuestras necesidades. Por el contrario la cuchilla sí es necesario saber afilarla, porque el filo se pierde rápidamente, y hay que estar constantemente renovándolo.

En el proceso de afilado, se utilizan una serie de piedras, con el disco accionado por un motor eléctrico (Figura 147) o de forma manual, que según el material del que están hechas, se denominan piedras artificiales o piedras naturales. Las piedras artificiales están elaboradas con materiales cerámicos abrasivos y se suelen encontrar en el mercado compuestos de dos tipos de grano, fino por un lado y grueso por el otro (Figura 148). Las naturales, generalmente se extraen de las minas y las más apreciadas son las piedras japonesas; tienen el grano fino y generalmente se emplea agua para eliminar los residuos del afilado, de donde deriva su nombre, piedras al agua. En el mercado se encuentran el *ara-to* o "piedra ruda", el *naka-to* o "piedra media" y el *shiage-to* o "piedra de acabado". (CuchillosNavajas. s. f.).

El grado de las piedras de afilar se establece en números, que indican la densidad del grano. Un grano fino corresponde con una piedra de afilar densa y al afilar, elimina menos material del filo, permitiendo hacer ajustes finos, mientras que un grano mayor corresponde a una piedra más porosa, eliminando más material del filo.

Para terminar con las herramientas, es imprescindible hablar de las máquinas de pelar. En este caso se utilizan dos tipos, la manual y la eléctrica. La manual (Figura 149) se utiliza para rebajar el pelo antes de empezar la obra; la eléctrica (Figura 150) es usada para desbastar zonas grandes, donde hay que quitar casi por completo el pelo de la piel.

2.1.2 Aporte de color al cuero: tintes y acrílicos

En este apartado se investiga la posibilidad de aportar color a la piel durante el proceso de la obra. Una opción que aumenta las posibilidades plásticas de la piel, aunque es importante apuntar que solamente se pretende aportar color al cuero, en ningún momento se pretende alterar la identidad de la técnica del Artesculp investigada en este trabajo, que es generar la imagen por degradaciones tonales que determinan las diferentes alturas del pelo de la piel. Por lo que el objetivo es aplicar un solo color en el cuero (fondo) y será la cantidad y el largo del pelo lo que determine las propiedades de intensidad al color dado.

Durante este proceso hay que tener en cuenta que los materiales que se van a utilizar para aportar el color deben tener unas tipologías específicas, para adaptarse a las contracciones y dilataciones que sufre la piel, por los cambios de temperatura.

92. Colorantes sintéticos: Alizarina, Anilina, Colorante azoico, Colorante de ftalocianina.

Figura 148.
Piedras de afilado con diferentes densidades de grano. (Alcolea, C., 2018).

Figura 149.
Máquinas de pelar, manual. (Alcolea, C., 2019).

Figura 150.
Máquina de cortar el pelo eléctrica. (Alcolea, C., 2019).



Lo ideal es que se trabaje con sustancias o materias que no reduzcan la *humedad* y *flexibilidad* de la piel, además de contemplar que cuanto más cubran los tintes o pinturas, el poro natural de la piel, más difícil será que agarre.

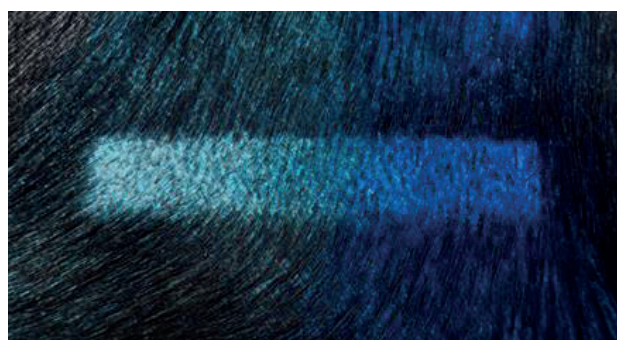
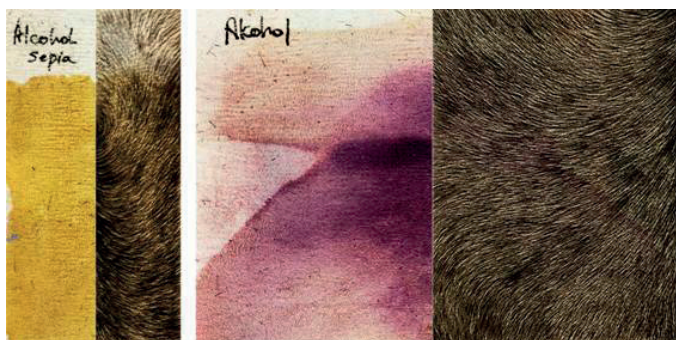
En este caso se va a colorear sobre piel curtida sin tinter, para lo que se utilizarán dos procesos plásticos diferentes: los tintes o colorantes y la pintura acrílica. La diferencia principal entre estas dos técnicas plásticas es su transparencia. Los polvos del tinte se disuelven en el aglutinante y tiñen por absorción la materia incolora permaneciendo intactas el resto de las propiedades. Sin embargo el pigmento de la pintura no se disuelve en el aglutinante, sino que queda en forma dispersa en éste aportando un capa que no penetra en el cuero y que se adhiere a la superficie cubriendo el pelo, lo que altera las propiedades formales del material.

Antiguamente, los colorantes los realizaban los maestros artesanos con materiales que encontraban en la naturaleza, cambiando las fórmulas de unos maestros a otros. Técnicamente, un colorante es toda aquella sustancia que se obtiene a partir de vegetales (raíces, bayas, cortezas, hojas, hongos y líquenes...), animales (moluscos, insectos...), minerales (mica, óxidos de hierro y de zinc, sílice...), o bien, mediante síntesis química, el cual, al ser aplicado imprime color, ya sea porque él mismo posee esta cualidad o bien porque da lugar a que se produzcan ciertas condiciones. A los primeros se les conoce como colorantes “naturales”, y a los que se obtienen mediante procedimientos químicos se les denomina “sintéticos” o “artificiales” (92) (Rodríguez, 2015).

Los colorantes naturales se caracterizan por ser colores muy armónicos y orgánicos, existiendo ricas paletas de color, aunque con limitaciones. Hay un gran número de tintes naturales que tienen buen poder de fijación y durabilidad. Los procesos de teñido son más largos y complejos que los sintéticos además de que para fijarlos se ha de aplicar sustancias mordientes vegetales o minerales. La mayor parte de ellos no son dañinos para la salud. Uno de los mejores ejemplos es La Grana Cochinilla Fina, aprobada por las instituciones mundiales de salud, no sólo como pigmento textil, sino como colorante para alimentos, cosméticos y medicinas. Sin embargo, en ocasiones se emplean mordientes metálicos tóxicos que requieren adoptar medidas de seguridad cuando se trabaja con ellos. Por lo que su empleo requiere ciertos conocimientos sobre procesos de teñido natural.

En nuestro caso se trabajará con tintes artificiales. Actualmente, en el mercado existe una paleta de colores casi ilimitada, con gran precisión de unas tintadas a otras, y buena permanencia. Otra ventaja de los colorantes artificiales es su facilidad de uso, por lo que no se requiere conocimientos previos, a lo que hay que sumar la rapidez y efectividad del proceso de teñido, pues son de aplicación inmediata al no necesitar tiempo para madurar. Sus desventajas radican en que son más sensibles a la luz y dada su naturaleza química, algunos no son inocuos para la salud.

La mayoría de los colorantes artificiales conservan la textura original de la piel. Se pueden utilizar con pieles naturales, sin embargo, en este caso, al trabajar por la parte del pelo el teñido requiere de unos procesos diferentes. Como ya se ha demostrado anteriormente, cada piel es un mundo y nunca se sabe cuál será su reacción ante cualquier sustancia que se le añada. Por lo que las pruebas que se lleven a cabo sirven como referencia, para otras ocasiones, pero nunca es un dato totalmente fiable. Lo más aconsejable es realizar pequeños ensayos sobre trozos de la misma piel con la que se esté trabajando, a modo de paleta, con los tonos que vamos a usar. Desde el producto sin disolución alguna, para ir rebajando, poco a poco, varios grados tonales, pudiendo centrarnos siempre en unas mismas medidas de rebajado (por ejemplo, empezando por rebajar el 50%, luego otra vez a la mitad dejándolo al 75%...). Pero, hay que insistir en que todos estos datos son orientativos pues dentro de la misma piel existen diferencias de absorción dependiendo de la parte en la que se intervenga; no es igual la absorción en el cuello que en la ijada. Además, como decíamos anteriormente, la existencia del pelo condiciona el grado de color que el ojo puede ver, por lo que habrá que tenerlo en cuenta.



Existen tintes artificiales que se disuelven por medio de agua o de alcohol (no mezclar ambas clases de tintes). Los colorantes al agua pueden ser más sensibles a la acción de la luz que los que van con alcohol, sin embargo, dan más tiempo de reacción; los del alcohol hay que darlos con más rapidez pues se evaporan muy fácilmente. Se aplican por capas, ya que son colores vivos y brillantes con gran penetración por lo que no conviene saturar desde un principio. Todos los tintes colorean cualquier tipo de piel, incluso la de nuestras manos, por lo que es importante recordar que hay que trabajar con guantes.

A continuación se relacionan las distintas tinturas y pinturas investigadas en este trabajo.

A) Tintes al Agua.

Para seleccionar los tintes se ha tenido en cuenta la premisa de que fueran productos que permitieran la mezcla de diferentes colores con la intención de ampliar la gama de éstos según nuestras necesidades. Después de hacer un recorrido por los diferentes colorantes al agua ofrecidos en el mercado, se han seleccionado: las anilinas, la tinta china, acuarela y gouaches.

- **Anilinas al agua:** Los colores son muy resistentes a la luz y tienen una gran transparencia. El proceso de secado del tinte de anilinas al agua es más lento que las del alcohol, dando tiempo a extenderlo bien y no dejar cercos. Hay de muchos colores y además se pueden mezclar entre ellos con lo que podremos crear nuestra propia paleta. Para aplicarlas hay que diluirlas en agua caliente, y después de filtrarlas, se ponen en un bote para reposar. Las anilinas al agua dejan el cuero más flexible que las anilinas al alcohol, en contra tienen que humedecen más la piel y los colores son un poco más apagados. Las anilinas al agua también se pueden mezclar con las anilinas en polvo al aceite.

- **Tintas chinas:** Son ideales para acabados finos y pequeños detalles.

- **Acuarelas y gouaches:** se pueden usar con tonos parecidos al del color del pelo para dar potencia a partes de la piel que estén escasas de pelo.

En ambos casos se han utilizado anilinas al agua para aplicar color a la piel (cuero). En el ejemplo de la piel de cabra (Figura 151), se ha dado un color pardo, haciendo una degradación definida en tres pasos. El color se ha aplicado en la misma propor-

Figura 151.
Tres pasos con anilina al agua color pardo. Aplicada sobre la parte de la flor sobre una piel de cabra. (Alcolea, C., 2017).

Figura 152.
Degradado de anilina al agua color amarillo. Aplicada sobre la parte de la flor sobre una piel de ternera. (Alcolea, C., 2017).

Figura 153.
Anilinas al alcohol de color sepia y violeta. Aplicada sobre la parte de la carne de la piel. (Alcolea, C., 2018).

Figura 154.
Tinte líquido con alcohol. Aplicado sobre la parte de la flor de la piel con diferentes capas. Teinture Française saphir: (Base-Bleu/Blue n° 23). (Alcolea, C., 2018).

ción por toda la superficie, sin embargo, la diferencia la marca la cantidad de pelo que aún queda sin cortar. En el ejemplo realizado en piel de ternera (Figura 152), se ha aplicado anilina de color amarillo, realizando una transición suave, en la que se ve claramente, al igual que el caso anterior, que el pelo es determinante en el proceso de creación de la imagen pues es el que define las luces y las sombras de la obra.

La anilina se ha aplicado con una brocha, teniendo la opción de difuminar o retirar parte del tinte con un trapo, por disponer de un tiempo de secado lento.

B) Tintes al alcohol.

En el caso de los tintes al alcohol se han utilizado las anilinas al alcohol y Teinture Française saphir, un tinte líquido preparado industrialmente para piel.

- **Anilinas al alcohol:** los polvos de las anilinas se deben diluir en alcohol de 96°. Se recomienda utilizar medidas estándares, para controlar la intensidad del color y por otro lado evitar que haya precipitado y perder el tinte. Si se quiere un color intenso diluir en 125 cc de alcohol o en 250 cc si se prefiere un color más claro. Se seca muy rápido ya que por un lado abre el poro de la piel facilitando la penetración del tinte y por otro se evapora rápidamente minimizando el tiempo de secado.

- **Teinture Française saphir:** Tinte líquido con alcohol. Muy cubriente y con un color muy brillante. Deja un color más uniforme y suave y penetra más que las anilinas.

En este caso, los tintes al alcohol abren más el poro de la piel y traspasan el material. Por eso se ha probado, con las anilinas por la parte de la carne (reverso de la piel, el lado opuesto de donde se encuentra el pelo) para ver cómo reacciona la piel y qué efectos plásticos se pueden generar con este método (Figura 153).

En el ejemplo del tinte azul Teinture Française saphir (Figura 154), se ha limpiado de pelo una franja en la que se observa una degradación de menor a mayor. Este proceso se ha realizado por la flor de la piel.

C) Pinturas acrílicas.

La pintura denota superficialidad. La gran mayoría son productos que cubren cualquier color que exista previamente de base, sin ningún grado de penetración. Este rasgo no es malo para superficies rígidas, a diferencia de la piel que es un material maleable, con arrugas y que, salvo que se fije sobre un soporte rígido, está en movimiento. Con la pintura de aglutinantes acrílicos el trabajo se verá totalmente cubierto de color, pero la piel perderá el aspecto natural y posteriormente, por el manejo y roce puede que se agriete y termine descascarándose. Si a todo esto se suma que principalmente nuestros intereses se centran en procesos plásticos sobre el lado de la flor del animal con el pelo, al aplicar la capa de pintura se quedará sobre este y no afectará al cuero (Figura 155).

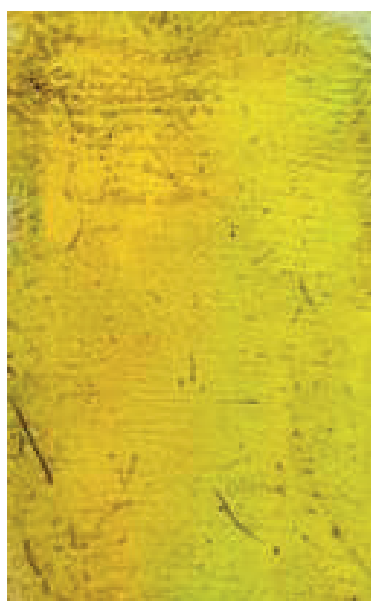
Los acrílicos se pueden usar en zonas planas, rasuradas, donde no tengan que sufrir grandes movimientos, aunque si la capa es gruesa, terminan por craquelarse corriendo el riesgo de desprenderse fácilmente (Figura 156).

Para trabajos específicos, es preferible utilizar los acrílicos preparados para cuero que se encuentran en el mercado. Muy cubrientes sobre cualquier color, a la vez que resistentes y que, además, se pueden dejar secar entre capas. En algunos casos se necesita un acabado posterior, pero hay que esperar a que seque para echárselo.

También se pueden aprovechar las pinturas para tela, rebajándolas o dando varias pasadas si se persiguen colores más vivos.

Figura 155.
Acrílico aplicado sobre el pelo de la piel.
(Alcolea, C., 2018).

Figura 156.
Acrílico aplicado sobre a parte de la carne
de la piel. (Alcolea, C., 2018).



2.1.3 Procedimientos creativos de la técnica

Artesculp es una técnica consistente en realizar un bajorrelieve sobre una piel de cabra o ternera, curtida al natural, de pelo negro o marrón oscuro. Se trata de un proceso de sustracción, respetando las zonas de dibujo y vaciando de pelo las zonas que posteriormente quedarán más claras, llegando al cuero, que será la zona de máxima luminosidad con la que podremos contar. La naturaleza de este procedimiento, como toda técnica sustractiva, hace que la rectificación sea dificultosa, ya que una vez que se ha cortado el pelo no es posible reponerlo.

Existen una serie de pasos comunes en el proceso de preparación de la piel, tanto de cabra como de ternera, que facilitan el trabajo de la obra. Estas pautas son orientativas y pueden ser alteradas en función de los planteamientos conceptuales y formales que demande la obra.

1. Rebajar parte del largo del pelo a toda la piel, de forma uniforme, con la máquina de esquila. Como se observa en la imagen (Figura 157), retirar la primera capa de pelo, no disminuye el grado de oscuridad general de la piel, al contrario, la parte que se retira ha estado expuesta a los agentes ambientales y está quemada, por lo que el pelo ha perdido viveza, está más seco y tiene un color pardo, más claro que la zona de la raíz.

2. Elegir la forma de presentación de la obra, que en el caso de la piel pueden ser infinitas, ajustándola para que facilite y potencie la labor plástica personal del artista.

Si lo que se quiere es mantener la forma original de la piel hay que tener en cuenta dos cosas, primero que la imagen se verá condicionada a un formato apaisado y segundo, que la línea exterior que describe la forma de las patas, cabeza y rabo del animal tienen una potencia que condiciona la obra. Cuando se decide prescindir de la forma de la piel, se recorta (Figura 158) con las medidas que se necesitan, siempre condicionados a las posibilidades que encontramos entre las pieles de cabra y ternera. Si se precisa de una superficie de gran formato, será preciso coser varias piezas. Los inconvenientes de esta opción son las diferencias formales que existen entre unas pieles y otras, por lo que la obra no será uniforme y cada una de ellas tendrá unas características propias.

Si la opción elegida pretende dar a la obra un aspecto de lienzo, la piel se puede encolar sobre un soporte rígido o montarla sobre un bastidor. En el caso de la piel de cabra, no se recomienda montarla en bastidor. Hay que tener en cuenta la diferencia de grosor entre la falda y el grupón, y conocer que al tensar la piel se generarán tensiones distintas, dando lugar a deformaciones de la imagen, siendo aconsejable encolarla a un soporte rígido, tipo tabla, contrachapado o DM. Este tipo de soporte encolado es el más estable de cara a las posibles contracciones y dilataciones que pueda sufrir la piel. Sin embargo, la piel de ternera es más gruesa y aguanta mejor las tensiones, por lo que cuando la obra es de tamaño grande se aconseja montarla sobre bastidor para restar peso.

Cuando la piel se utiliza prescindiendo de un soporte rígido, tabla o bastidor, aumenta sus posibilidades de actuación en la plástica, no limitándonos al cuadro bidimensional y de corte clásico con una ubicación concreta. De esta manera nos permite explorar otros espacios, como el escultórico (objetivo que queda pendiente para próximas investigaciones). La flexibilidad que ofrece la piel, aumenta su maleabilidad y plasticidad, permitiendo ejecutar grandes obras y transportarlas con facilidad, gracias a la posibilidad de ser enrolladas para su transporte.

3. La factura de la obra en la piel, con la técnica de Artesculp, no permite las indecisiones que permite el dibujo, debido a que las posibilidades de corrección están muy limitadas. Se aconseja antes de iniciar el trabajo, tener muy claro qué queremos hacer, realizando un estudio previo con herramientas como el dibujo y la fotografía, construyendo primero la imagen en escala reducida, para asegurar formas, tamaños y armonías tonales de toda la composición.



Figura 157.
Rebajado de la primera capa de pelo.
(Alcolea, C., 2018).

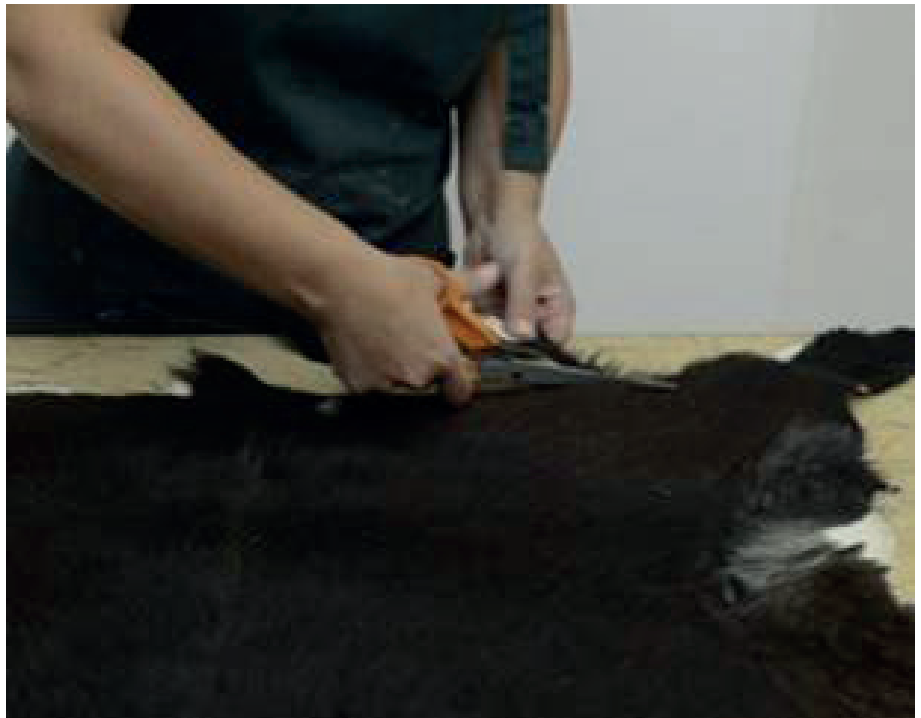


Figura 158.
Limpieza de bordes de la piel.
(Alcolea, C., 2018).

Para hacer el traspaso a la piel, cuando son obras de pequeño formato, se puede plantear directamente con unas líneas de tiza; pero si la obra requiere de puntos de anclaje claves, como en el caso de un retrato, se puede agilizar el encaje del dibujo con recursos técnicos inspirados en los procesos de calco utilizados en pintura mural; incisión, calco y estarcido o cartón picado. En nuestro caso, las características particulares de la piel son muy distintas a las del muro, porque en el pelo no se registra ningún tipo de línea, lo que implica adaptar a la piel estos recursos. Lo primero que haremos, como en la pintura mural, es hacer el cartón a escala real de nuestro proyecto, para ser reproducido en la piel, y a este cartón se le harán unas incisiones en las partes que interesen registrar y traspasar a la piel. Una vez que tenemos preparado el cartón, se coloca encima de la piel y se corta el pelo por las incisiones que se han hecho, delimitando el dibujo, quedando unas pequeñas marcas en la piel que ayudan a asegurar la imagen (Figuras 159-160). Es importante tener cuidado y no incidir demasiado cuando se corte el pelo de los puntos de referencia, porque todo lo que se haga en estos momentos iniciales quedará marcado en el resultado final de la obra.

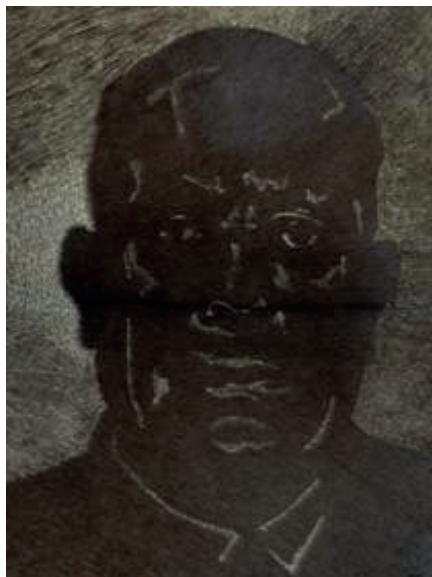


Figura 159.
Cartón sobre piel. (Alcolea, C., 2018).

Figura 160.
Marcas registradas del cartón en la piel.
(Alcolea, C., 2018).

En obras de gran formato, es aconsejable utilizar otras opciones, como una cuadrícula adaptada a las necesidades que requiera la obra. La cuadrícula la utilizamos como sistema de ampliación, las coordenadas verticales y horizontales aplicadas a nuestro dibujo o fotografía, permiten ampliarlo en la piel. Otra ventaja de la cuadrícula es que se puede poner y quitar en cualquier momento durante el desarrollo de la obra (Figura 161).

2.2 Singularidad de las obras: aspectos plásticos y conceptuales específicos

Para llevar a cabo una obra con la técnica del Artesculp, previamente tenemos que haber creado la imagen en otros soportes más ágiles, teniendo en cuenta las características de la piel en la que se realizará la obra definitiva. Al escoger la piel, es muy importante revisarla en busca de calvas, durezas, roturas, etc.; en el caso que

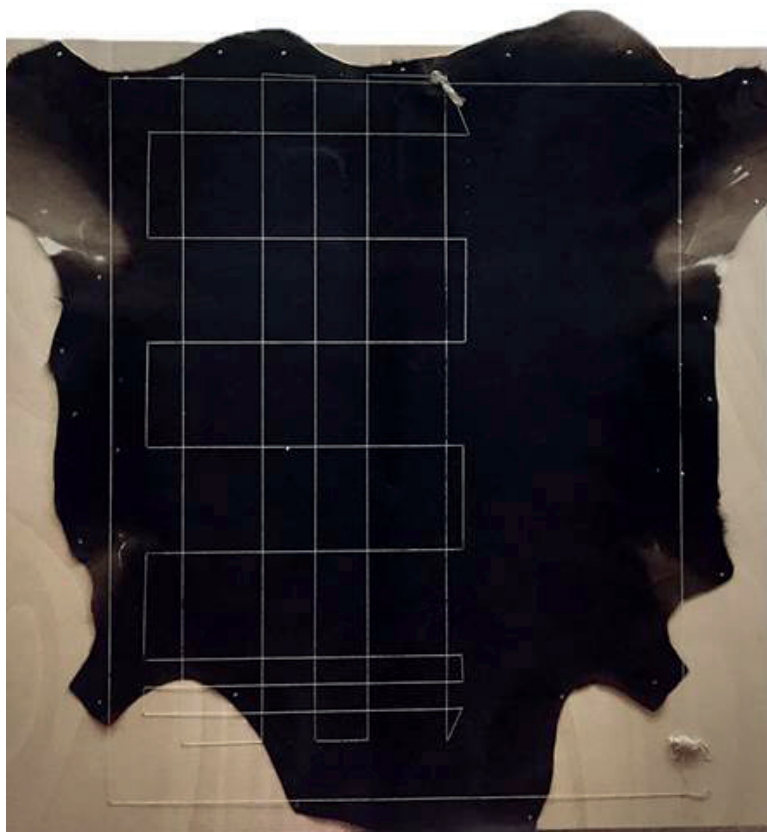


Figura 161.
Planteamientos de la obra.
(Alcolea, C., 2018).

las tenga, hay que asegurarse de si estas afectan a la obra y en qué medida (Figuras 162-163). Estas marcan son huellas que narran momentos de la vida del animal y que aportan al material una fuerte carga simbólica, lo que puede complementar a la obra. En otros casos pueden ser un inconveniente para los objetivos del proyecto, cambiando drásticamente el relato de la obra.

Otro de los aspectos naturales de la piel que hay que tener en cuenta, también descrito anteriormente, es la línea central que registran algunas pieles y que tiene que ver con las características del pelo. Son comunes los cambios de color y las diferencias de textura por grosor o por escasez, significándose unas líneas que incidirán en la estructura y composición de la imagen.

Cuando se comienza la obra en la piel, los primeros pasos tienen que estar ajustados y ser certeros; se aconseja no cortar el pelo por completo hasta no asegurar bien las proporciones. Lo conveniente es abordar la obra de lo general a lo particular, generando grandes bloques, que se irán subdividiendo durante el proceso, concretando estructura, composición, formas, luces, etc., (Figura 164), en función de la escala de grises con la que se cuente. Es un desarrollo lento y laborioso, las herramientas que se utilizan para desbastar, como la máquina eléctrica, están limitadas a zonas grandes y muy claras, por lo que casi todo el trabajo se realiza a punta de tijera, junto a otras herramientas que poco a poco se irán incorporando, como la cuchilla y pequeñas fresas para raspar el cuero y sacar las luces.

Uno de los aspectos fundamentales de la técnica de Artesculp, en la actualidad, es que solamente se poseen dos colores para expresar toda la esencia de la imagen, el color oscuro del pelo y el claro del cuero. Esta limitación aporta un estilo clásico a la obra, que potencia la figura o el objeto principal de la imagen; una sencilla escala tonal que resulta atractiva a pesar de la falta de color. Esta simplicidad no significa que una obra en blanco y negro sea fácil de lograr, pues hay que enfrentarse a la dificultad que deviene el hecho de carecer de los recursos del color para causar una impresión de calidez, detalle o textura.

Si se toman en consideración los elementos plásticos fundamentales del dibujo (Figura 165), como la línea, la luz, la sombra, la forma o la textura, vemos que todos ellos están

Figura 162.
Costura por el lado de la carne de la piel.
(Alcolea, C., 2018).

Figura 163.
Rotura. (Alcolea, C., 2018).





Figura 164.
*Obra en las primeras
fases de dibujo en la piel.*
(Alcolea, C., 2018).



Figura 165.
*Dibujo del natural al
carbón.* (Alcolea, C.,
2011).)



Figura 166.
*Diferentes momentos
del proceso de realización de
una obra en piel.* (Alcolea,
C., 2018).

Figura 167.
Piel de ternera. (Alcolea, C., 2018).

Figura 168.
Piel de cabra. (Alcolea, C., 2018).

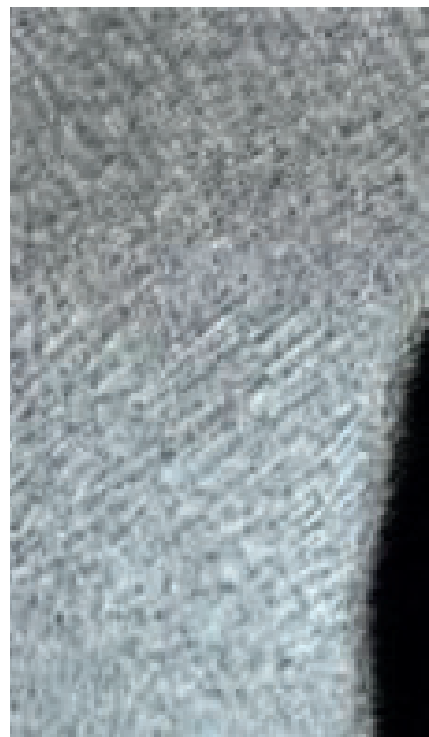


Figura 169.
Piel de ternera con grafismos realizados a cuchilla. (Alcolea, C., 2018).



presentes en las obras realizadas con la técnica del Artesculp, por lo que se aconseja antes de afrontar una obra en la piel, tener conocimientos previos en otros medios artísticos, como la mancha al carbón, dibujo a lápiz, grisallas con técnicas pictóricas, etc., en los que se haya practicado la degradación de los valores tonales fundamentales para dar efecto de volumen y profundidad a la imagen. El juego de luces y sombras que se genera en las imágenes creadas con Artesculp (Figura 166), le aportan a la obra un carácter atemporal. Las sombras añaden sentimiento y misterio a la composición, pero también pueden llevar a la calma y la serenidad, ya que el uso correcto de la luz aporta una dimensión tridimensional que aumenta y resalta el discurso.

En todas las técnicas, las herramientas que se utilizan durante el proceso de creación son fundamentales, pues son las que le aportan carácter y permiten describir muchos de los aspectos formales y conceptuales de la obra. En pintura se pueden utilizar pinceles grandes y pequeños, espátulas, hasta grandes barras que permiten arrastrar por toda la superficie del soporte, de tela o madera, el pigmento, cubriéndolo en segundos. Lo mismo sucede con el barro, cuando modelamos, existen muchas maneras de aplicar las herramientas, hasta se puede trabajar con las propias manos dejando



Figura 170.
Cotidie Morimur. (Alcolea, C., 2016).

la impronta del artista en la obra. Sin embargo, como ya hemos visto anteriormente, para que la obra en piel con la técnica de Artesculp tenga una buena factura, hay que crear los volúmenes a base de pequeños cortes de tijera.

Estos cortes van dejando una textura de pequeños puntos que remiten de alguna manera a la técnica artística del puntillismo, creando una estética específica que depende de las características de cada piel. En el caso de algunas pieles con el fondo oscuro y duro, hay que crear esta ilusión. En las imágenes (Figuras 167-168), vemos dos ejemplos de dos pieles diferentes, una de ternera y otra de cabra. En el caso de la piel de ternera, el pelo es más corto que el de cabra y mucho más tupido; además tiene el cuero más duro y más oscuro, por lo que, aunque se esquite totalmente, para sacar luz, hay que utilizar herramientas abrasivas, y aun así, las tonalidades lumínicas que se alcanzan son bajas. En este caso, para generar textura, se ha realizado un grafismo (Figura 169) con la punta de la cuchilla afilada que raya pero no agrede el material. En la piel de cabra solamente con cortar el pelo y pasar la cuchilla se consiguen gamas tonales altas.

Como se ha venido diciendo durante toda la investigación, a todas las generalidades, hay que sumar las características propias de cada piel, para adaptar las herramientas y la manera de enfrentarse a ella, siendo un proceso lento y exigente para con el artista, que afecta física y mentalmente, porque son contrariedades difíciles de resolver.

2.3 Rasgos icónicos y simbólicos inherentes a las imágenes creadas con Artesculp

La piel mantiene al organismo en contacto directo con el mundo circundante, convirtiéndose en “superficie de inscripción” (Ancieu, 1987, p.51) de los elementos externos, que con el paso del tiempo dejan en ella su huella, irguiéndose como

testigo y superficie de un paisaje donde, día a día, se suman nuevos discursos. Son perturbaciones exógenas que inciden en su forma, textura, coloración y cicatrices; marcas, que en ocasiones son realizadas por la mano del hombre, adquiriendo una función social, cultural, religiosa, o puramente estética; que han acompañado al sujeto en sus ritos a lo largo de la historia. “Porque siempre a lo biológico se sobrepone lo cultural, y no puede haber una identidad individual fuera de toda identidad social” (Colombre, 2004, p.110).

A diferencia de otros materiales la piel es un material vivo, con una historia vivida lo que aporta un fuerte contenido simbólico a la obra. Sus marcas pueden expresar sentimientos de orgullo e identidad, de apego a un grupo, o por el contrario pueden ser huellas de humillación o estigma, interviniendo en la construcción de la memoria y la identidad de cada individuo y por ende de cada sociedad. La piel, según Didier (1987), tiene una importancia capital pues proporciona al aparato psíquico las representaciones constitutivas del Yo y de sus principales funciones, siendo vital para la vida, pues “se puede vivir ciego, sordo, privado de gusto y de olfato” (Anzieu, 1987, p. 25), pero las sensaciones se perciben a través de la piel, desde el momento que aparece, ya en el embrión, adelantándose a los demás sistemas sensoriales, que la convierten en uno de los soportes más importantes “de la pulsión de agarramiento o de apego” (Anzieu, 1987, p. 26).

Hoy la piel es “pantalla donde, con las innumerables formas de escenificación de la apariencia que ofrece nuestro mundo contemporáneo, proyectar una identidad soñada, la piel arraiga el sentido del yo en una carne que nos singulariza” (Le Breton, 2013, p.9). De esta manera, la piel adquiere una categoría simbólica que la sitúa en un emplazamiento excepcional, constituyéndose en el destino emblemático de un proceso de transculturación, que vemos como se manifiesta a través de una hibridación entre lo social y lo artístico. La piel curtida de animales hereda toda esta simbología, proporcionando además un material base para sumar expresiones plásticas que hibridan con dicha herencia (Figura 170).

Este estudio nos ha permitido constatar la arraigada y profunda necesidad del ser humano de crear y mostrar arte, como elemento de comunicación social, nacido de su actividad cotidiana y de los quehaceres que le dan sustento. Mirando hacia atrás, esta necesidad de transmitir a los otros, mediante la expresión artística, hechos y vivencias, en definitiva, la propia existencia, no dista del instinto primigenio de las cavernas.

Las conclusiones de este trabajo de investigación se extraen de los elementos analizados, una vez planteados los objetivos, hipótesis y herramientas metodológicas que determinan el contexto en el que han sido recabados los datos, directos e indirectos, de la investigación. Según estos intereses, se han definido tres ámbitos o categorías que vertebran la tesis:

- El patrimonio cultural inmaterial, en el que se engloban las prácticas artísticas representadas en los rituales festivos.
- Las acciones artísticas en el ámbito rural.
- El arte que utiliza la piel como elemento sustancial de la obra.

1. Conclusiones sobre la problemática entre Arte y Patrimonio Cultural inmaterial dentro del contexto rural, en torno a la tradición

A lo largo de esta investigación, hemos encontrado gran diversidad de estrategias artísticas que surgieron a partir de la década de los años sesenta del siglo XX, en torno al territorio rural y sus problemáticas. Sin embargo, a pesar de esta gran diversidad latente, existe claramente un nexo común entre todas ellas, que las vertebran y de algún modo cohesionan, a saber, el interés por alejarse de la estructura institucional del arte como oposición a la homogeneización cultural de la globalización imperante. A partir de esta realidad, el artista busca otras vías de creación y difusión, suscitando una visión abierta y contemporánea de la tradición.

El arte contemporáneo que gira en torno al patrimonio cultural inmaterial, se encuentra íntimamente relacionado con la tradición. El artista, para llevar a cabo su trabajo creativo, asumiendo una distancia crítica con el entorno y la propia tradición, recurre a diferentes disciplinas de análisis cultural y sociológico, que le permiten plantear modelos metodológicos innovadores que ayudan a ver lo que se esconde tras la superficie, a entender la memoria invisible, a leer entre líneas y comprender los signos que conforman el patrimonio *vivo* de un pueblo, así como las bases conceptuales que mantienen los códigos que posibilitan su interacción. Se produce, en definitiva, un proceso de re-novación de la tradición, una forma nueva de entenderla y vivirla colectivamente desde la creación artística.

De esta forma, el espacio rural se convierte para los artistas, en un lugar de producción artística que les proporciona una libertad creativa diferente a la que aparece en el espacio urbano, al ser un lugar donde se puede trabajar con los estratos de la tradición y generar nuevos relatos a partir de los rasgos culturales propios de la comunidad.

Estas iniciativas generan toda una serie de prácticas artísticas, paralelas a los programas públicos institucionales, que crean una nueva organización dentro de la escena estética y social del territorio rural. Son colectivos de origen interdisciplinario, que recuperan parte de los ideales del movimiento neorrural del 68, como *Campo Adentro*, *Re.colectivo* o *Paraisurural*, con propuestas alternativas de cambio, que crean un vínculo entre el mundo del arte y la realidad sociopolítica del lugar,

estableciendo estrategias de representación cultural vinculadas a la realidad de la sociedad rural de hoy día. El eje central de estas estrategias artísticas pivota sobre la idea de conservar y salvaguardar un legado cultural común, desde la implicación y el respeto con el entorno, territorio donde aparecen y se consolidan los ritos y las costumbres cotidianas, como elemento básico para la experiencia humana.

En el caso concreto de la celebración del ritual festivo de la Romería de la Virgen de las Viñas de Tomelloso, analizado en esta investigación, se generan un conjunto de prácticas tradicionales performadas y encarnadas, que logran activar unos dispositivos colectivos a través de los cuales esta fiesta se resignifica cultural y antropológicamente, como un espacio de carácter identitario, de creación social, al reactivar cuestiones o escenarios del pasado y ponerlos en escena en el presente, como un fenómeno cultural de interacción comunitaria, advirtiendo puntos de encuentro con el performance de *La Romería de los Voltios*, una acción de recuperación del espacio público, que se organiza anualmente en los alrededores del Matadero de Madrid. Este ritual desempeña la función de herramienta reivindicativa, evidenciando cómo estas prácticas logran que el pasado esté disponible en el presente, como recurso artístico y político en espacios en los que se generan procesos complejos y organizados.

Estas prácticas rurales que oscilan sobre los límites de la representación, comparten ciertos rasgos que resultan afines a los que hoy imprime el arte contemporáneo que se produce en el contexto rural, como la ausencia de autoría y la colaboración con el entorno. La mayoría de las veces, estas acciones las emprenden artistas locales, que desde la posición de agente social, investigan políticas de coalición y redes afectivas con el entorno, como mecanismo aglutinador de un complejo conjunto de historias y relaciones cotidianas con una identidad común. Existen muchos ejemplos bajo las categorías de arte rural, colaborativo, público, comunitario, relacional e incluso activista; pero más allá de las etiquetas, hacia lo que apunta este *giro etnográfico* es a un nuevo rol, en el que el creador opta por abandonar parcialmente el hacer para ubicarse como mediador entre actores sociales, instituciones y el medio artístico.

2. Conclusiones a partir del relato etnobiográfico del creador de la técnica Artesculp: Ramón Alcolea

Todas las culturas encuentran en sus ritos populares un medio de expresión idóneo para identificarse y diferenciarse del otro, aunque es cierto que independientemente de su madurez, o localización histórica, se producen hechos paralelos que conforman expresiones más asociadas al ser humano que a un grupo social, etnia o nacionalidad concreta. Así, la dedicación, trabajo y supervivencia, seguida por la de cohesión social, celebración y fiesta, confluyen en expresiones que se repiten independientemente de la sociedad en la que se producen, como el hecho de la decoración de los animales de labor para su exhibición en actos performativos como los Festivales de Camellos de India o las Romerías españolas. Celebraciones que se mantienen fieles a las reglas tradicionales que constituyen lo ritual, reproduciendo anualmente todos los conocimientos heredados de generación en generación, como la manera de engalanar a los animales, preparación y decoración del espacio festivo, indumentaria, música y baile, etc., actividades que se convierten por sí mismas en otros tantos rituales abiertos a la renovación y adaptación a los nuevos tiempos.

A la hora de analizar las expresiones artísticas que devienen del ámbito rural, como es el caso de Artesculp, aparece el inconveniente de la falta de conceptos específicos para nombrar estas prácticas propias, al igual que se echa de menos el desarrollo de un pensamiento crítico capaz de integrar las diferentes producciones culturales, que devienen de este contexto, según sus rasgos distintivos. La realidad contempla a todas estas acciones bajo un paraguas genérico y las unifica con una serie de conceptos universales que devienen de lo *folclórico*, obviando el significado verdadero de experiencias creativas que no encajan en ninguna de las categorías registradas bajo este epígrafe.

Experiencias concretas como la práctica del Artesculp que se encuentran en un lugar liminal, sin hueco propio que las defina, y que en la actualidad han abandonado el territorio de lo rural, no son reconocidas por el arte culturalmente institucionalizado porque su origen deviene de los ritos y acciones cotidianas, que forman parte de la tradición, permaneciendo atrapadas y limitadas por su propia materialidad.

Es cierto que los postulados binarios que colocaban en status opuestos a lo *artesano* y lo *artístico*, en la actualidad se han difuminado, sin embargo, este tema aun sigue planteando cuestiones como la presentada en esta tesis, en la que se pone de manifiesto la necesidad de puntualizar la existencia de vínculos entre las prácticas artísticas que surgen en la cultura popular y las instituciones del arte, en términos de apropiaciones, cruces y desencuentros, si bien, el arte popular parte prejuiciado, estigma de arte menor que lo acompaña y lo sitúa de partida en el espacio de lo no hegemónico. A pesar de ello, no todo lo que caracteriza al término es destructivo, porque, como se ha demostrado a lo largo de este estudio, el arte popular activa, por medio de los afectos, acciones ritualizadas en las que se comparten referentes particulares del lugar, manteniendo vivo su patrimonio inmaterial, un momento que refuerza el proceso de identificación colectiva y, por tanto, se convierte en un factor de cohesión social y debate político.

El desarrollo de una técnica de expresión artística como Artesculp, creada por Ramón Alcolea, se enmarca en estos procesos consustanciales al ser humano, en las que más allá de lograr sobrevivir como ente animal, a través de lo cotidiano y sirviéndose de ello, busca trascender, mostrar, exhibir, proponiendo la expresión plástica como medio de comunicación, usando lo que tiene a mano, lo que ocupa su día a día, demostrando que el arte es tan consustancial como la propia supervivencia.

Las raíces de esta técnica se encuentran ligadas al esquileo artístico, un oficio que deviene de nuevo de lo cotidiano, la sublimación de lo que es un trabajo vinculado al entorno rural y que se convierte en un potente vehículo de sociabilización y comunicación colectiva. Es este un hecho que trasciende a una localización concreta u organización determinada, mostrando la identificación del ser humano, como ente global, con la necesidad de expresarse plásticamente, como se demuestra al encontrarlo en derivas sociales tan diferentes como la India y la Península Ibérica.

La condición efímera de las obras, que se realizan con la técnica del esquileo sobre el animal vivo, y la homogeneización cultural y económica que impone la globalización, colocan a estas creaciones de arte popular en riesgo de extinción; una situación que no les otorga superioridad, obviamente, pero sí las coloca en una perspectiva que permite vislumbrar cruces inesperados entre las artes contemporáneas. Se plantean dispositivos artísticos, como el archivo, que funcionan como puente entre ambos espacios; este es el caso de los proyectos presentados dentro del ámbito de recuperación y salvaguardia de la memoria histórica como *Inmaterial. Patrimonio y memoria colectiva*, realizado por Antonio Muñoz Carrión y María Pía Timón en 2012, *La Bienal del Milenio del Reino de Granada* en 2011, o las *I Jornadas sobre Paisaje Sonoro, Creatividad, y Patrimonio Cultural Inmaterial* de La Laguna en 2011. Bajo esta consideración y teniendo en cuenta las diferencias culturales y simbólicas inherentes en ambos casos, con la finalidad de verificar la hipótesis de partida, podríamos decir que existen formas del arte contemporáneo que comparten con las del arte popular tradicional, escenarios paralelos, de los cuales surgen cruces en los que se plantean colaboraciones para constituir en común, ámbitos propicios desde donde combatir la estética impuesta por la hegemonía del arte globalizado.

De estos escenarios de lo popular, ha surgido la iniciativa personal de Ramón Alcolea, cuya narrativa etnobiográfica cruza los límites de la biografía y la etnografía, una experiencia de vida contada y compartida, que aporta principalmente conocimientos sobre el proceso creativo del proyecto de su vida, Artesculp. En esta tesis se ha dado forma conceptual y práctica al legado creativo de Ramón Alcolea, dejando constancia de los hechos históricos sucedidos, para así evitar el riesgo y la amenaza del olvido. Haber tenido la posibilidad que el protagonista de los hechos, cuente directamente cómo se fraguó la técnica, ha supuesto disponer de un archivo cultural vivo de gran valor, que incorpora autenticidad y fuerza a la narración.

Ramón, esquilador de oficio y aficionado al dibujo, cuenta cómo a partir de 1956 emprende un camino de investigación artística, que desde la perspectiva de análisis que se ha asumido en esta tesis doctoral, surge en paralelo, si bien alejado territorial y culturalmente, a la de algunos artistas como los pertenecientes a la tendencia *povera*. R. Morris, Gilberto Zorio, Mario Merz, Pistoletto, etc., los que en esa misma época toman la decisión de introducir en el espacio artístico materiales pobres y orgánicos, ajenos a la academia. En el caso de Ramón Alcolea, el acceso a la piel como material artístico, deviene de su relación profesional con el animal vivo, peculiaridad que impone a la obra la característica de lo efímero, circunstancia que llevó a Ramón a buscar otras alternativas, dentro del mismo elemento plástico, como fue la piel curtida.

La obra de Ramón Alcolea es parte de la realidad rural en la que vive y en la que se inspira para crear, contribuyendo a la evolución y renovación de la cultura y la memoria del lugar, rescatando historias y rituales que forman y enriquecen el patrimonio inmaterial, una manera de transmitir conocimientos y mantener vivas las tradiciones, como resultado de una voluntad y simbolización personal que demuestra que la riqueza reside en la imaginación y la creatividad humana.

Con una técnica original, elaborada y perfeccionada a lo largo de su vida, trata temas realistas y cotidianos de su entorno, con significación y acento propios, aportando por tanto, innovaciones al arte de un modo completamente espontáneo y natural, como resultado de un proceso de investigación a partir de unos sentimientos primigenios y personales, que surgen de manera innata, según confesión propia, en los mismos orígenes de su obra, cuando todavía adolescente trabajaba en faenas del campo y carecía de formación e incluso cultura artística. Lo admirable es su constancia y continuidad; después de sus estudios de artes en Madrid y Barcelona y entrar en contacto directo con el mundo artístico del París de los sesenta, siguió con su inspiración originaria, con una convicción firme que le permitió mantenerse fiel a su lenguaje artístico, en medio de todos los movimientos modernistas de las vanguardias.

3. Conclusiones sobre las conexiones y paralelismos entre la piel como material en la creación artística desde mediados del siglo pasado y la práctica objeto de estudio: la aportación de artesculp a la creación artística

Para esta investigación ha sido fundamental abordar las cuestiones que tienen que ver específicamente con el lenguaje artístico y simbólico de la piel. Para empezar, debemos concluir que las nuevas estrategias artísticas que giran en torno a la piel, son fundamentalmente híbridas en cuanto a sus conceptos y sus desarrollos técnicos, dado que carecen de fronteras entre técnicas y disciplinas. En su mayoría se trata de obras multidisciplinares y transversales, en tanto que mezclan los lenguajes plásticos y se presentan en todo tipo de formatos y técnicas, como en la obra de Zorio, Gabriela Rivera, Berlinde De Bruyckere, Thomas Mailaender, Wim Delvoye, Laura Codega o Zhang Huan.

Si bien estas obras están producidas desde una gran diversidad de estrategias, se ha podido observar una serie de constantes que se cumplen en la mayoría de los casos expuestos, que mantienen el nexo entre la piel como soporte y como símbolo representativo de lo social y lo particular. De esta relación surgen unas lógicas específicas que atraviesan los discursos de la mayoría de las obras, basados en distintas asociaciones no lineales, que giran constantemente alrededor de conceptos que sustentan los diferentes objetivos de la investigación, como son el ritual, la historia, el archivo, la memoria y la tradición. Por otra parte, las prácticas artísticas que nos ocupan, proponen la narración de situaciones complejas, indagan en el ámbito de las relaciones humanas, explorando las correspondencias que se dan en el entorno de la sociedad contemporánea, pero siempre en conexión con determinados estratos del pasado. Por eso es muy común que estos artistas se interesen por la historia y la etnografía, sus procesos y metodologías, y también por sus narrativas.

Artistas como Berlinde De Bruyckere o Thomas Mailaender, parten de los archivos sobre conflictos bélicos para trabajar sobre la memoria histórica, no desde un punto de vista conmemorativo sino con la intención de dar visibilidad a momentos de la vida cotidiana, convirtiéndolos en monumentos a través de propuestas formalistas con lenguajes atrevidos, que en ocasiones rayan lo anti-estético en formatos que se encuentran entre la escultura y la intervención.

Por otra parte, Zhang Huan basa su obra en procesos etnográficos cuando, después de estar un tiempo alejado de su cultura, siente la necesidad de recuperar su identidad, volviendo al pueblo donde se crio, en busca de sus raíces, con la finalidad de investigar sobre la conexión entre la memoria colectiva heredada y su propia historia. Huan se incorpora a la vida cotidiana de la comunidad, a sus tradiciones y rituales religiosos, relacionándose con los materiales que encuentra en su entorno, como las cenizas de incienso o la piel de buey, un animal que le trae recuerdos de su infancia y que ahora rescata de manera formal a través de sus esculturas.

En los casos presentados, cabe señalar, el alcance de materializar la obra, habida cuenta que las características de la piel se hacen patentes a partir de su representación. Cabe destacar que además de sus aportaciones simbólicas, son especialmente relevantes las características formales, aquellas que nos llegan a través de los sentidos, vista, tacto u olfato; variables de la piel que se convierten así en una suerte de efectos simbólicos sensibles para una mayoría del público, provocando estados emocionales que generan fuertes polémicas sociales.

En las obras de Ramón Alcolea, realizadas con la técnica del Artesculp, es la propia piel la que marca las líneas expresivas, condicionando, en cierta forma, la creatividad del artista durante el proceso formal. En este caso, las potencialidades artísticas de la propia piel como material constituyente y sustancial de la pieza artística, determinan el resultado de la obra, dado que la manipulación que se ejerce sobre el material es mínima, limitando el proceso de realización a dibujar cortando el pelo de la piel a diferentes alturas, generando distintas escalas tonales, que son las que dan lugar a la imagen, pero siempre condicionada por los rasgos inherentes al material (cambios de color, grosor y dureza del pelo que imprimen texturas diferentes) colocando la expresividad artística al servicio de la piel, y no al contrario.

Las narrativas reveladas en sus obras son fuente de una valiosa iconografía, sacada de las experiencias estéticas y humanas de la cultura inmaterial rural, relatos que aparentemente se distancian de las propuestas conceptuales predominantes en la plástica contemporánea. Sin embargo, encuentran su base común en un material tan *potente* como la piel, que los deriva a la propia animalidad constitutiva del ser humano. La fuerza atávica del material transgrede su origen animal y transporta al artista a su naturaleza primigenia, a través de sus *defectos* (cicatrices, roturas, etc.), huellas de vida que se suman a las posibilidades expresivas de las obras y que se visualizan escuchando el lenguaje autóctono de cada pieza.

En este estudio se ha constatado, que una de las aportación específicas de Artesculp a la actividad artística ha sido la de re-situar la piel, como material central en la obra de arte, a través de una vertiente plástica y artística que imprimen a aquella una segunda naturaleza. En esta dirección, hay que resaltar la contribución con conocimientos específicos de los principales procesos de conservación y curtido, así como de los agentes que determinan la calidad y características de las pieles más utilizadas dentro de las técnicas artísticas. A esto se suma, la descripción propia de herramientas y procesos formales generados a partir de recursos artísticos tradicionales, evolucionados y adaptados a esta práctica, así como nuevos métodos que aumentan sus posibilidades creativas, tales como la facultad de aportar color durante el transcurso de la obra, sin que este recurso desnaturalice la significación del propio material y su aportación simbólica al entorno cultural y creativo en el que se desarrolló.

Se ha analizado la manera en que las potencialidades artísticas de Artesculp se circunscriben a las características del propio material, dado que la piel animal es materia orgánica viva, contiene huellas de un pasado que se encuentran latentes,

particulares y propias de cada piel, que trascienden a la obra y le tributan una identidad única, contribuyendo con un fuerte contenido simbólico que condiciona, tanto los procesos formales como los aspectos conceptuales, los cuales cambian según las experiencias identitarias de cada individuo.

A lo largo del estudio se ha puesto de manifiesto, que existen ciertas afinidades que relacionan la técnica Artesculp, desarrollada en el ámbito rural por su creador Ramón Alcolea, y las propuestas artísticas pertenecientes al mundo del arte institucionalizado, que aparecen en paralelo en el tiempo a partir de los años sesenta en el territorio español y fuera de él. Así, se ha evidenciado, que al igual que los integrantes del movimiento povera, Artesculp introduce en el espacio artístico un material pobre y orgánico como la piel, extrayéndolo de su quehacer cotidiano, para otorgarle unas funciones plásticas ajenas a la academia, siendo especialmente relevantes las asociaciones que se generan entre ambos, dentro del territorio del Patrimonio Cultural Inmaterial, actualizando narrativas y procesos artísticos que pivotan sobre conceptos como el ritual, la historia, el archivo, la memoria y la tradición. No obstante, este primer trabajo de investigación debe tomarse con la cautela pertinente, dada la ausencia de estudios y análisis previos sobre Artesculp y su posible resonancia en unas prácticas artísticas, que como hemos desarrollado en este texto, se focalizan en destruir la distancia ente el arte y la vida cotidiana, reivindicando las prácticas, los procesos, y la fisicidad del material como elemento enraizador.

Siguiendo los objetivos propuestos en este estudio, en un primer bloque, el análisis de las prácticas rurales que devienen de la decoración de los animales de labor, para su exhibición en fiestas tradicionales, se ha mostrado especialmente rico a la hora de acercarnos a poder establecer elementos conceptuales que relacionan estos rituales festivos, las romerías, con el Patrimonio Cultural Inmaterial. Concretamente se ha estudiado la Romería Virgen de las Viñas en Tomelloso, contexto en el que se ha realizado el trabajo de campo. Éste ha permitido establecer puntos de encuentro entre la romería tradicional, como fenómeno sociocultural y ritual de interacción social, con las prácticas artísticas que intervienen en pro de la recuperación de los espacios públicos, y se ha comprobado que en este escenario hay que destacar la gran heterogeneidad de estrategias de acercamiento al contexto y sus conexiones con la tradición, como herramienta política para la salvaguarda de la cultura inmaterial.

En un segundo bloque, a través de la exploración de la práctica del esquileo artístico, como punto de origen de la técnica Artesculp, se ha visto las conexiones existentes con practicas ancestrales muy alejadas de España, como son Pakistán o la India, lo que ha ampliado el significado y la profundidad con que se ha investigado la trayectoria vital de la figura del creador de dicha técnica, Ramón Alcolea. Con esta investigación se ha construido una narrativa biográfica, en la que se ha descubierto de qué modo esta práctica, enraizada en el ámbito rural, se puede considerar dentro del ámbito artístico, dada la naturaleza de sus aportaciones al arte contemporáneo, en lo referente a su materialidad, introduciendo un conjunto de conocimientos y acciones creativas que hacen posible su producción. Constatamos así, que el factor de materialidad de estas obras, su presencia física, es suficientemente válida para llevar a cabo un análisis que, en realidad va más allá de los elementos que han hecho posible su creación. El estudio de la piel nos aproxima a la praxis del hacer y a la acción creativa y productiva del artista, consciente de la trascendencia de su obra, la cual expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real de la vida cotidiana, una doble competencia en la que destacan instrumentos de percepción artística, que no son solo la manipulación de materias o meros procedimientos de taller o de oficio manual.

Simultáneamente, la identificación de los significados específicos de la piel, como material en la creación artística desde mediados del siglo pasado, ha desvelado unas connotaciones simbólicas, valores y creencias culturales particulares, que se activan al utilizar la piel animal como material artístico. Estas obras reúnen un conjunto relacional de aspectos, desde los más espirituales y conceptuales a los más materiales, como es el caso de todos los elementos intrínsecos de cada piel en particular, marcas únicas que poseen resonancias que nos llevan a mirar de otra manera las condiciones de producción y percepción de la obra.

Con el tercer bloque de objetivos, se han identificado las potencialidades creativas de la piel animal y cómo estas han afectado a las narrativas artísticas contemporáneas, viendo cómo las características específicas de este material permiten enrollar, plegar, retorcer, partir, colgar, laminar, quemar, coser, expandir, etc., sumándose igualmente a la posibilidad de dibujar, tatuar, pintar y esculpir sobre su superficie, las formas del mundo en el que se vive, con nuevos lenguajes y códigos que han traspasando los márgenes culturales, irrumpiendo en el contexto artístico como un elemento de crítica social e institucional.

De todos los objetivos marcados, aun habiéndose investigado ampliamente, el que queda más abierto es la adquisición de la propia piel. Para el estudio de las características y tipologías de las pieles más adecuadas para la técnica de Artesculp, se han visitado almacenes y tenerías, pero la información aportada es muy general. La juventud de esta técnica y la poca demanda del producto, con las características concretas que se necesitan, dificulta encontrar las pieles adecuadas. Las problemáticas técnicas que se han abordado, al ahondar en el análisis de las particularidades de las obras realizadas con esta técnica, han permitido detallar las herramientas y procedimientos utilizados, y sobretodo, ha otorgado un significado nuevo a los procesos que las obras mismas encierran.

Después de estas enunciaciones, se puede concluir que la hipótesis planteada inicialmente, ha quedado confirmada, habiéndose observado cómo las prácticas artísticas populares, que devienen de tradiciones rurales, comparten narrativas, metodologías y escenarios con las propuestas artísticas contemporáneas que se desarrollan en el territorio rural, al igual que se puede afirmar que las características específicas inherentes a la técnica Artesculp, descritas y analizadas en este trabajo, han contribuido de manera significativa en los discursos contemporáneos de lo artístico.

Esta tesis abre nuevas líneas de investigación como el análisis de las prácticas artísticas ligadas al patrimonio cultural inmaterial a partir de la primera década de los años 2000 y su relación con la recuperación de oficios y prácticas rurales. Otro de los temas que ha despertado gran interés es la repercusión del turismo masivo, demandante de experiencias, que actualmente se desarrolla en un mundo globalizado, y su conexión con la búsqueda de vivencias cotidianas, que caracteriza al artista rural. Dentro del campo de investigación empírica, sobre los procesos formales de Artesculp, se plantea la incorporación de pieles de características diferentes a las analizadas así como de elementos que aumenten su narración plástica y conceptual, además de ampliar los planteamientos artísticos hacia lenguajes tridimensionales que aporten volumen, extendiendo los soportes con una intencionalidad escultórica.

Para terminar, es necesario señalar que la incorporación de la piel animal en el arte, se impone como elemento principal y sustancial de la obra, una tendencia que se vive actualmente en las sociedades occidentales, donde se generan nuevas formas de comunicación, en las que la piel juega un papel determinante, alcanzando una categoría simbólica, que la sitúa en el destino emblemático de un proceso de transculturación, que vemos cómo se manifiesta a través de un entrelazamiento entre lo social y lo artístico.

La piel curtida de animales hereda toda esta simbología, proporcionando además un material base para sumar expresiones plásticas que hibridan con dicha herencia, pues como hemos analizado, las obras de arte cuya superficie es la piel animal, se oponen conceptualmente a la transmisión de *superficialidad*, y por el contrario, nos introducen instintivamente, podríamos concluir, en el mundo subterráneo de nuestro cuerpo, mostrando la identificación del ser humano como ente global, con la necesidad perentoria de expresarse creativamente.

BIBLIOGRAFÍA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS

CAPÍTULOS DE LIBRO

CATÁLOGOS

ARTÍCULOS

MATERIAL AUDIOVISUAL Y OTRAS FUENTES

OBRAS ARTÍSTICAS

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

LIBROS

CATÁLOGOS

ARTÍCULOS

MATERIAL AUDIOVISUAL

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Libros

Alcolea, C., Ramón. (2005). *Historia de una vida rebelde*. Socuéllamos, Ciudad Real, España: Servicios Gráficos La Mancha.

American Psychological Association (2010). *Manual de publicaciones de la American Psychological Association (6 ed.)*. Ciudad de México, México [etc]: El Manual Moderno.

Anzieu, D. (1987). *El yo-piel*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual : creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Asale, R. (2018). Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario. [versión electrónica]. Recuperado de Diccionario de la lengua española - Edición del Tricentenario website: <http://dle.rae.es/>

Augé, M. (2000). *Los «no lugares», espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Bacardit, A., Cobos, M., Font, J., y Ollé, L. (2010). Estudio del envejecimiento de la piel debido a la exposición directa a la intemperie. A: Congreso de la Asociación Química Española de la Industria del Cuero. "59 Congreso de la Asociación Química Española de la Industria del Cuero". Arnedo: 2010, p. 147-165. Recuperado de <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/7685>

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

Baudrillard, J. (2011). *La sociedad de consumo: sus mitos, sus estructuras*. Madrid, España: Siglo XXI.

Beigbeder, O. (1971). *La simbología*. Barcelona, España: Oikos-Tau, S.A.

Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Katz.

Beltrán, E., Blasco, J., Enguita, N., Estévez, F., Guasch, A. M., Hernández, Y., ... Museo de Historia y Antropología (Tenerife). (2010). *Memorias y olvidos del archivo*. Santa Cruz de Tenerife, España: Organismo Autónomo de Museos y Centros.

Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.

- Bourriaud, N., Cruz, M., Doane, M., Huyssen, A., Lee, P., Molinuevo, J., . . . Proyecto de Arte Contemporáneo (Murcia). (2008). *Heterocronías : Tiempo, arte y arqueologías del presente* (Cápsulas fuentes i. arte, naturaleza e investigación). Murcia, España: Cendeac
- Brea, J. (2004). *El tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (Ad hoc. ensayo, 3). Murcia, España: Cendeac. Recuperado de joseluishbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf
- Candau, J. (2006). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Certeau, M. de. (1999). *La invención de lo cotidiano. II, Habitar, cocinar*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Certeau, M. de. (2010). *La invención de lo cotidiano. I, Artes de hacer*. México D.F., México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- Chevalier, J., y Gheerbrant, A. (1993). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder.
- Christian, W., Velasco, H., Rodríguez, A., Martínez-Burgos, P., Soto, V., Rodríguez, A., ... Universidad de Castilla-La Mancha. (2004). *La fiesta en el mundo hispánico*. Cuenca, España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto*. San Sebastián, España: Nerea
- Clébert, J. P. (1985). *Los Gitanos*. Barcelona, España: Orbis, S.A.
- Clifford, J. (2001). *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona, España: Editorial Gedesa.
- Colombres, A. (2009). *Nuevo Manual Del Promotor Cultural. Vol. I*. Ciudad de México, México: Dirección General de Culturas Populares.
- Cruz, P. A., y Hernández-Navarro, M. Á. (Eds.). (2017). *Cartografías del cuerpo: la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia, España: Cendeac.
- Damásio, A. (2014). *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, España: Crítica.
- Debord, G. (2013). *La sociedad del espectáculo*. Madrid, España: Pre-Textos.
- Duque, P. (1996). *Tatuajes: el cuerpo decorado: anillados piercings y otras modificaciones de la carne*. Valencia, España: Midons.
- Dziewior, Y., Goldberg, R., Storr, R., y Zhang, H. (2009). *Zhang Huan*. London: Phaidon.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- Fernández Polanco, A. (2003). *Arte povera*. San Sebastián, España: Nerea.
- Fernández Arenas, J., y Torrijos, F. (1988). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, España: Anthoropos.
- Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- Freire, P. (2009). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid, España [etc.]: Siglo XXI.
- Gómez Alfaro, A. (2010). *Escritos sobre gitanos*. Sabadell, España: Asociación de Enseñantes con Gitanos. Recuperado de https://www.educacion.navarra.es/documents/57308/57727/Escritos_sobre_gitanos.pdf/01d0a5ce-fb0c-41cf-a0a1-d383de423bef

- Gómez Benito, C., y Luque Pulgar, E. (2006). *Imágenes de un mundo rural: 1955-1980*. Madrid, España: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- Gros, F. (2015). *Andar: una filosofía*. Madrid, España: Taurus.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Guasch, A. M. (2015). *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Guattari, F. (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática. La polis reinventada*. Cali, Colombia: Fundación Comunidad.
- Habermas, J. (1998). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Hernández-Navarro, M. A. (2010). *Robert Morris*. Donostia-San Sebastián, España: Nerea.
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia, España: Micromegas.
- Hernández, R., Baptista, M. P., y Fernández, C. (2014). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México, México [etc.]: McGraw-Hill Interamericana.
- Horkheimer, M., y Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, España: Trotta.
- Huertas, M. (2010). *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I: Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Madrid, España: AKAL.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Madrid, España: Alianza.
- Insúa, L., Blasco, S., Baurés, A., Cano, T., Carreira, R., Carreño, V. G., ... Centro de Arte Joven (Madrid). (2018). *Programa sin créditos en modo celebración: otros relatos sobre comunidades artísticas de aprendizaje*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Kaprow, A. (2016). *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona, España: Alpha Decay.
- Laddaga, R. (2011). *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Le Breton, D. (2013). *El tatuaje o la firma del yo*. Madrid, Madrid: Casimiro.
- Leach, E. (1993). *Cultura y comunicación: la lógica de la conexión de los símbolos : una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*. Madrid, España [etc.]: Siglo XXI.
- Leblon, B. (1987). *Los gitanos de España: el precio y el valor de la diferencia*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Lévi-Strauss, C. (1993). *Raza y cultura*. Madrid, España: Cátedra.
- Lyotard, J. F. (2016). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, España: Cátedra.
- Maffesoli, M. (1990). *El tiempo de las tribus: el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona, España: ICARIA.

- Maffesoli, M. (1997). *Elogio de la razón sensible: una visión del mundo contemporáneo*. Barcelona, España [etc.]: Paidós.
- Maffesoli, M. (2004). *El Tiempo De Las Tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI
- Marchán Fiz, S. (2012). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, España: Akal.
- Marcuse, H. (1986). *Contrarrevolución y revuelta*. Ciudad de México, México: Joaquín Mortiz.
- Marcuse, H. (1987). *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, España: Ariel.
- Martín-Barbero, J. (2010). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona, España: Anthropos.
- Martínez Rossi, S. (2011). *La piel como superficie simbólica: procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Madrid, España [etc.]: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez García, O. J. (2006). *El uso de la piel animal como soporte para obra gráfica original. Tomo I* (Tesis doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=18051>
- Marzo, J. L., y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid, España: Cátedra.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Madrid, España: Tecnos.
- Méndez, L. (2003). *La antropología ante las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias*. Madrid, España: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Miguélez, C. (2003). *Arte de curtir ó instrucción general de curtidos*. Valladolid, España: Maxtor.
- Moles, A., Gaviria, M., y Rohmer, E. (1972). *Sicología del espacio*. Madrid: Ricardo Aguilera.
- Moreno, M., y Centeno, N. (2015). *Scarpia. Catorce años de creación contemporánea en El Carpio (Córdoba)*. Córdoba, España: Scarpia. Recuperado de https://issuu.com/miguelangelmorenocarretero/docs/2099_intred
- Muntané, M. del C., Hernández, F., y López, H. P. (coords.). (2006). *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Ciencia.
- Navarro, V., y Trigueros, C. (Eds.). (2009). *Investigación y juego motor en España*. Lleida, España: Universitat de Lleida
- Organización Mundial del Turismo. (2013). *Turismo y patrimonio cultural inmaterial*. Madrid, España: Organización Mundial del Turismo.
- Pardo, J. L. (2004). *La intimidad*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Pérez Cornejo, M. (2002). *Arte y estética en Nicolai Hartmann* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, España. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/2304/1/T18423.pdf>
- Pérez Rubio, J. A., García, Y., y Sánchez-Oro, M. (2013). *Turistas «paisanos», retornados y mayores: tres categorías a tener en cuenta en el futuro de las comunidades rurales*. Cáceres, España: Universidad de Extremadura.
- Quaggio, G. (2014). *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid, España: Alianza Editorial.

- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca, España: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón, España: Ellago.
- Raquejo, T. (2008). *Land Art*. San Sebastián, España: Nerea.
- Rifkin, J. (2013). *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*. Barcelona, España: Paidós.
- Riera, G., J. (2018). *Maletas de cartón. 50 años de emigración española a Alemania (1960-2010)*. Alicante, España: Club Universitario.
- Rodríguez, G., G., García, J., E., y Gil, F., J. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Archidona, Málaga, España: Aljibe.
- Romeo, M. (1988). *Historia de la piel en el área mediterránea*. Barcelona, España: Pielcolor.
- San Andrés Galiana, P. (1996). *Socuéllamos*. Pedro Muñoz, Ciudad Real, España: Perea Ediciones.
- Simmel, G. (2015). *El rostro y el retrato*. Madrid, España: Casimiro.
- Solnit, R. (2015). *Wanderlust: una historia del caminar*. Madrid, España: Capitán Swing.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.
- Stangos, N. (2006). *Conceptos de arte moderno*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Alberto Hurtado. Recuperado de https://books.google.es/books?id=zaYBCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Taylor, S. J., y Bogdan, R. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Barcelona, España [etc]: Paidós.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, España: Taurus.
- Turner, V. W. (1999). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Valga n n, V. (2008). *Biología aplicada a la conservación y restauración*. Madrid, España: Síntesis.
- Vattimo, G. (2007). *El fin de la modernidad nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Vaux de Foletier, F. (1977). *Mil años de historia de los gitanos*. Esplugas de Llobregat, Barcelona, España: Plaza y Janes.

- Bernárdez, C. (2016). Historia del Arte contemporáneo y materialidad. En Molina, A. *La historia del arte en España: devenir, discursos y propuestas* (pp. 219-271). Madrid, España: Polifemo.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). Perfecto, afecto y concepto. En Deleuze, G., y Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?* (pp. 164-202). Barcelona, España: Anagrama.
- Foster, H. (2001). El artista como etnógrafo. En Foster, H. *El retorno de lo real* (pp.175-208). Madrid, España: Akal.
- Hartmann, N. (1997). Los estratos de la obra de arte. En Sánchez, A. *Antología: textos de estética y teoría del arte* (pp. 144-159). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Nietzsche, F. (2011). Consideraciones intempestivas I. En *Obras Completas, Escritos de Juventud: Vol. I.* (641-694). Madrid, España: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2016). De la genealogía de la Moral. Culpa, mala conciencia y similares. En *Obras Completas. Volumen IV Escritos de Madurez II y complementos a la edición* (pp. 484-512). Madrid, España: Tecnos.
- Pérez Rubio, J. A., García, Y., y Sánchez-Oro, M. (2010). Aproximación de la tipología del «turismo paisano» en las comarcas rurales de procedencia: el caso de Extremadura. En Jiménez-Caballero, J. y Ruiz, P. (coords.) *Nuevas perspectivas del turismo para la próxima década: III Jornadas de investigación en turismo* (pp. 535-555). Sevilla, España: Digital@tres. Recuperado de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/55811>
- Sánchez, M. H. (1994a). Evolución y contexto histórico de los gitanos españoles. En San Román, T. (Ed). *Entre la marginación y el racismo: reflexiones sobre la vida de los gitanos.* (pp. 13-60). Madrid: Alianza Editorial.
- Tuan, Y- F. (1979). Espacio y Lugar "La perspectiva de la experiencia". En S. Gale y G. Olsson (Eds.). *Philosophy in Geography* (pp. 387-427). Dordrecht, Holanda: D. Reidel Publishing Company. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/60894082/Espacio-y-Lugar-Yi-Fu-Tuan>

Alberro, A., Borja-Villel, M., Carrillo, J., Chevrier, J., Cooke, L., Davis, F., . . . Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España). (2011). *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*. (Colección 3 del MNCARS (España)). Madrid, España: MNCARS.

Bonet, E., Carrillo, J., Enguita, N., Haro García, N. de., Ibáñez Fanés, J., Ortiz-Echagüe, J., ... Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (España). (2010). *¿La guerra ha terminado?: arte en un mundo dividido (1945-1968)*. (Colección 2 del MNCARS (España)). Madrid, España: MNCARS.

Chumillas, R., Muñoz, A., y Timón, M. P. (com.) (2015). *Inmaterial: patrimonio y memoria colectiva*. (Exposición celebrada en Segovia, 11.5.2018 – 1.06.2018). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Mosquera, G., y Museo de Arte Contemporánea de Vigo (MARCO). (2005). *20 desarreglos: panorama del arte brasileño*. (MARCO (Vigo), 21.1.2005 – 8. 5. 2005). Vigo, España: MARCO. Recuperado de <http://www.marcovigo.com/es/content/20-desarreglos-panorama-del-arte-brasileno>

Ballesteros, M., y Kirchhoff, P. (1934). Arte antiguo norteamericano. Piel de bison pintada. En *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 104, 633- 663. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnc6m2>

Bienal del Milenio Reino de Granada. (2011). Recuperado de <http://bienalmilenioreinogranada.asociacionartes.com/info.html>

Bosco, R. (29 de junio de 2012). Las ermitas de Sagunto dan cobijo al arte contemporáneo. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/06/29/actualidad/1340997628_902436.html

Carrión, A. (2008). El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación. *Mediaciones Sociales*, 3(3), 495-534. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/22474>

Caters New Agency. (s. f.). Pakistani barbers create fascinating «haircuts» on camels using pair of scissors. Recuperado de <https://www.catersnews.com/stories/animals/pakistani-barbers-create-fascinating-haircuts-on-camels-using-pair-of-scissors/>

Claramonte, J. (2016). Una introducción a la estética modal. *Kultur: Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 3(5), 41-52.

Cepeda, N. (31 de agosto de 2012). Reatas de Tomelloso. *La Alcazaba*. Recuperado de <https://casadelatorre.com/rutas/Reatas-de-Tomelloso.pdf>

Códega, L. (s. f.). Recuperado de <http://www.lauracodega.com/>

Cueronet. (s. f.). Cueronet-Flujograma del proceso del cuero: Secado. Recuperado de <http://www.biblioteca.org.ar/libros/cueros/secado.htm>

Díaz, J., y Pardo, C. (2004). Pamplona era una fiesta: Tragicomedia del arte español. *Desacuerdos I*, 17-62. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/desacuerdos-1-sobre-arte-politicas-y-esfera-publica-en-el-estado-espanyol>

Ehrenberg, F. (1998). Tatuajes. Apuntes para un ensayo mayor. [Cedido por el autor]

Fernández, M. S., y Arredondo, I. (1985). Los nombres de «la vaca con manchas» en diversos ámbitos españoles. *AEA*, XXXVI - XXXVII, 573-607. Recuperado de <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/15/23fernandez.pdf>

Font, J. N. i. (1988). El fenómeno neorrural. *Agricultura y sociedad*, 47, 145-175.

Fundación Secretariado Gitano. (s. f.). La situación de la población gitana en Europa. Recuperado de <https://www.gitanos.org/que-hacemos/areas/internacional/situacion.html>

Gamella, J. F. (2005). Oficios gitanos tradicionales en Andalucía (1837-1959). *A FONDO*, (32-33), 64-73.

- García Álvarez, L. (2014). Solidaridad, sociabilidad y comensalidad en el ciclo festivo asturiano (1850-1936). *Historia Contemporánea*, 0(48), 185-214. Recuperado de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/12833>
- González, G. (2005). Recientes avances en conservación de objetos de cuero. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, (1), 70-79.
- Greco, A. (s. f.-a). Alberto Greco (1931-1965) > OBRAS > Arte Vivo > Manifiesto Dito del Arte Vivo. Recuperado de <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/manifiestodito/index.htm>
- Greco, A. (s. f.-b). Alberto Greco (1931-1965) > OBRAS > Arte Vivo > Vivo Dito Piedralaves. Recuperado de <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/piedralaves/index.htm>
- Homobono, J. (2004). Fiesta, ritual y símbolo: Epifanías de las identidades. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, (26), 33-76.
- Ley N° 5794 (2015). Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. En Boletín Oficial del Estado N° 126, España, (27 de mayo de 2015). Recuperado de <https://boe.es/boe/dias/2015/05/27/pdfs/BOE-A-2015-5794.pdf>
- Los Nómadas Perdidos. (Febrero de 2010). *National Geographic en Español*. Recuperado de <https://www.ngenespanol.com/fotografia/nomadas-perdidos/>
- Logopress. (13 de mayo de 2018). Segovia acoge una gran exposición sobre Patrimonio Cultural. *Revista de Arte Logopress*. Recuperado de <https://www.revistadearte.com/2018/05/13/segovia-acoge-una-gran-exposicion-sobre-patrimonio-cultural/>
- Low, H. (5 de febrero 2017). El hombre que le vendió su espalda a un coleccionista de arte (por US\$160.000). *BBC*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-38834120>
- Lyotard, J. (1992). Qué es lo posmoderno. *Zona Erógena*, 12, 1-10.
- MACBA. (s. f.). Intersecció d'onada. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/interseccio-donada-4436>
- MACBA. (s.f.). Pere Noguera. Barcelona, España: MACBA. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/pere-noguera>
- Madariaga, C. J. de. (2006). Rituales festivos religiosos: hacia una definición y caracterización de las romerías. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, (28), 85-103.
- Martín González, J. (1989). Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte. *Cuadernos de arte e iconografía*, II(3). [Revista virtual de la Fundación Universitaria Española]. Recuperado de http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/3/cai-3-3.pdf
- Martín Hernández, R. (2017). Relatos visuales en un espacio y tiempo compartidos. Prácticas artísticas, Historias y Afectos. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, (0), 28-45.
- Ministerio de Cultura y Deporte. (24 de septiembre de 2018). Convocatoria de ayudas para proyectos de salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial 2018. España: Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/noticias/2018/2018-09-24-ayudas-inmaterial.html>
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (s. f.). Plan nacional de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial. Octubre de 2011. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_70/pdfs/9.pdf

- MNCARS. (s. f.). Alberto Greco - Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito (2 fragmentos). Madrid, España: MNCARS. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-manifiesto-rollo-arte-vivo-dito-2-fragmentos>
- Pérez, M. (s. f.). Malpartida fluxus village. Recuperada de <https://www.mariaperezsanaz.net/Malpartida-Fluxus-Village>
- Quirós, F. (2011). De Críticos a vecinos del Funcionalismo. *Los estudios culturales*. Recuperado de https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/quiros01.pdf
- Ramos, A. (2019, marzo 30). El futuro de la «España vacía»: «Muchas zonas no tienen salvación». *El Independiente*. Recuperado de <https://www.elindependiente.com/sociedad/2019/03/30/el-futuro-de-la-espana-vacia-hay-muchos-territorios-que-no-tendran-salvacion/>
- Rementeria, D. (2006). Algunos conceptos teóricos para el análisis performativo de un rito secularizado. *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, (28), 105-123.
- Resolución de 29/08/2014, de la Dirección General de Turismo y Artesanía de Castilla-La Mancha. (2014). Declaración de Fiesta de Interés Turístico Regional a la Romería en honor de la Santísima Virgen de las Viñas de Tomelloso (Ciudad Real). En Diario Oficial de Castilla la Mancha N° 173, España, (9 de septiembre de 2014). Recuperado de <https://docm.jccm.es/portaldocm/detalleDocumento.do?idDisposicion=1409558278378830411>
- Rivera, G. (s. f.). [Portafolio]. Recuperado de <http://gabrielarivera.blogspot.com/p/portafolio.html>
- Rivière, H. (2012). Papeles para la historia de Fluxus y Zaj: entre el documento y la práctica artística. *Anales de Historia del Arte*, 0(0). Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37473
- Sánchez, M. H. (1994b). Los gitanos españoles desde su salida de la India hasta los primeros conflictos en la península. *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, (7), 319-354.
- Sánchez, M. H. (2005). Los gitanos condenados como galeotes en la España de los Austrias. *Espacio, tiempo y forma. Serie IV, Historia moderna*, (18), 87-104.
- Seisdedos, I. (11 de febrero de 2012). El santo grial del folclore está en la Red. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/02/11/actualidad/1328979226_870480.html
- Taylor, D. (s. f.). Performance e historia. *Ensayos e investigación*, III, 105-123.
- Tejeda, L. de la C., y González, D. V. (2018). El arte colaborativo situado en relación con lo lúdico. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, (1), 48-57.
- Varela, H., Eulogio. (1919). El arte popular en la fiesta de San Antón. *Esfera*, (264). Recuperado de <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha3.php?ID=553>
- Velasco, H. (1996). La apropiación de los símbolos sagrados: Historias y leyendas de imágenes y santuarios (siglos XV-XVIII). *Revista de antropología social*, (5), 83-114.
- Velasco, H. (2009). Naturaleza y cultura en los rituales de San Antonio. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 64 (1), 237-276. Recuperado de <https://doi.org/10.3989/rctp.2009.028>

Material audiovisual y otras fuentes

Atrévete a saber. Redes 09: Los siete pecados de la memoria. (2012). [Serie de televisión]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=reZ4YrgjuRo>

CuchillosNavajas. (s. f.). Cómo utilizar la piedra para afilar. Recuperado de <https://www.cuchillosnavajas.com/blog/como-utilizar-la-piedra-para-afilar.html>

Cuerpo Pacífico. (2016). Discusión Sobre la Acción de Fernando Baena [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Wk04-bXU_QU

El Cultural. (27 de noviembre de 2015). Wolf Vostell, un artista «raro» en la Extremadura salvaje. Recuperado de <https://www.elcultural.com/videos/video/1300/CINE/Wolf-Vostell-un-artista-raro-en-la-extremadura-salvaje>

El Cultural. (2 de octubre de 2003). Zhang Huan. Recuperado de <https://elcultural.com/Zhang-Huan>

Federación española de asociaciones de ganado selecto. (s. f.). Avileña Negra Ibérica. Recuperado de <https://feagas.com/razas/bovino/avilena-negra->

Índigo. (s. f.). Capítulo 01. Estructura de la piel. Enciclopedia Índigo Química, México [versión electrónica]. Recuperado de <https://indigoquimica.mx/biblioteca/enciclopedia/>

Martínez, M. (20 de marzo de 2018). La Universidad Rural Paulo Freire. Recuperado de <http://almanatura.com/2018/03/universidad-rural-paulo-freire/>

Ovigen. (s. f.). Raza caprina Murciano-Granadina. Recuperado de <http://ovigen.es/raza-murciano-granadina/>

Pérez, M., Gautier, A., y Gautier, J. (productores) y Pérez, M. (directora). (2015). *Malpartida Fluxus Village* [Documental]. España: Smiz y Pixel y Agencia Audiovisual Freak

Rodríguez, E. (2015). Materiales para pintar y tintar pieles. Recuperado de <https://encuadernacionalpoder.blogspot.com/2015/09/pintura-tinte-piel-encuadernacion.html>

Rodríguez, M. (11 de diciembre de 2018). Fundir y martillar las armas de las Farc: este fue el acto de catarsis de las víctimas. Recuperado de <https://pacifista.tv/notas/doris-salcedo-fragmentos-victimas-violencia-sexual/>

Salcedo, D. (24 de enero de 2019). En conferencia: Doris Salcedo. En Facultad de Bellas Artes, Cátedra Autric Tamayo, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=peowNgof-hA>

Saiz, V. (20 de enero de 2015). Namasté India: del Rajasthan, tierra de marajás, a Varanasi, la ciudad donde la vida y la muerte se dan la mano. Recuperado de <http://victormiguelsaiz.blogspot.com/2015/01/namaste-india-del-rajasthan-tierra-de.html>
Sobre la Fundación. (s. f.). Fundación Cerezales Antonino y Cinia - FCAYC. Recuperado de <https://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/la-fundacion/sobre-la-fundacion/>

Sociedad de castas en India. (31 de marzo de 2014). Recuperado de <http://www.proyecto-kahlo.com/2014/04/sociedad-de-castas-en-india/>

Solidaridad Internacional Andalucía. (2017). *Una revisión crítica de la modernidad. Entrevista a Yayo Herrero* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mnBIzXzIG00&t=1749s>

Vidal, J. (6 de febrero de 2000). Pistoletto revisado. *El Cultural*. Recuperado de <https://www.elcultural.com/revista/arte/Pistoletto-revisado/14945>

Obras artísticas

Abramovic. (1975). *Los labios de Thomas* [Acción performativa]. Galería Krinzinger de Innsbruck, Austria.

Acconci, V. (1970). *Marca Registrada* [Acción performativa].

Anselmo, G. (1968). *Sin título (Estructura que come)* [Escultura]. Recuperado de <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1275056964>

Alcolea, C. (2017). *El abuelo Juan* [Instalación]. Archivo personal.

Alcolea, C. (2018). *La cazadora* [Instalación]. Archivo personal.

Alcolea, C. (2018). *Abuela Rafaela* [Instalación]. Archivo personal.

Alcolea, C. (2019). *Luto I. Abuela Rafaela* [Instalación]. Archivo personal.

Alcolea, C. (2019). *Luto II. Abuela Amparo* [Instalación]. Archivo personal.

Alcolea, C. (2019). *Tío Cándido* [Instalación]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1970). *Viejo* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1970) *El cabrero* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1971). *Partida de ajedrez* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1970) *La siega* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1972). *Secolallamos* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1973) *Utopía I* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1995) *El almuerzo* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1996). *El balcón* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1998). *Calmando la sed* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (1999). *Una viña bien labrada por mi amigo Dionisio “arroz pasao”* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (2000). *Galera de mies cargada en “cuadrao”, por José Trillo, “el nene de pelleja”* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (2000). *Galera de mies cargada en redondo por Amador “boquijo”* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (2002). *Labradores echando un cigarrillo* [Cuadro]. Archivo personal.

Alcolea, R. (2003). *El almuerzo* [Cuadro]. Archivo personal.

- Alcolea, R. (2005). *La vendimia* [Cuadro]. Archivo personal.
- Arregui, J. (2011). *DesLocalizaciones* [Intervención/Instalación]. Granada, España. Recuperado de <https://vimeo.com/62008333>
- Castro, S. (1959). *Sin título* [Linograbado sobre papel]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-429>
- Codega, L. (2013a). *Médium* [Grabado y pintura sobre piel]. Argentina. Recuperado de <http://www.lauracodega.com/>
- Codega, L. (2015). *Dogging* [Grabado y pintura sobre piel]. Argentina. Recuperado de <http://www.lauracodega.com/>
- Collins, H. (2001). *La Mina* [Videoinstalación]. Barcelona, España. Recuperado de <http://hannahcollins.net/la-mina/>
- Criado, N. (1971). *Rastreos* [Fotografía de acción]. Cuenca, España.
- Criado, N. (1973-1976). *In/digestión*. [Hoja de periódico]. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2012028-dossier-exposicion_Nacho_Criado_Agentes_colaboradores.pdf
- Criado, N. (1976). *Puente* [Madera carcomida].
- Cuadrado, F. (1960). *Abuela con jarrilla de lata* [Linograbado sobre papel]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/abuela-jarrilla-lata>
- De Bruyckere, B. (2001). *Les Deux* [Instalación]. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/f9/de/08/f9de087cceb32d55d1f7f508d0cda83.jpg>
- De Prada, J. M. (1972). *Cúpulas Neumáticas*. [Instalación]. Pamplona.
- Delvoye, W. (2004). *Art Farm* [Instalación]. China. Recuperado de <https://wimdelvoye.be/work/art-farm/art-farm/>
- Delvoye, W. (2006). *Art Farm-Tim* [Intervención]. Recuperado de <https://wimdelvoye.be/work/tattoo-works/tim/>
- Greco, A. (1962). *Manifiesto. Dito del Arte Vivo* | [Documento]. Génova. Recuperado de <http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/manifiestodito/index.htm>
- Greco, A. (1963). *Gran Manifiesto-Rollo Arte Vivo-Dito* [Papel]. Piedralaves, España.
- Huan, Z. (1994). *12 Metros Cuadrados* [Acción performativa]. Beijing, China.
- Huan, Z. (2000). *Family Tree* [Fotografía acción]. Amherst, New York. Recuperado de http://www.dparkerart.com/html/notable_zhanghuan.html
- Huan, Z. (2007a). *Cowskin Buddha Face* [Instalación].
- Huan, Z. (2008). *Gigant* [Instalación].
- Lozano, L. (2013). *Herbarium* [Acciones colaborativas]. Cerezales del Condado, León
- Mailaender, T. (2014). *Illustrated People* [Publicación]. Recuperado de <https://www.emahomagazine.com/thomas-mailaender-illustrated-people-23-original-negatives-powerful-uv-lamp-and-painful-looking-skin-based-photos/>
- Mailaender, T. (2016). *Skin Memories* [Instalación]. Recuperado de <http://hashtagart.fr/daily/skin-memories-thomas-mailaender-aux-tanneries-roux-avec-lvmh-metiers-dart/>

- Masats, R. (1990). *Tomelloso* [Fotografía]. Tomelloso, España. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tomelloso>
- Maté, M. (2012). *Vía Crucis* [Intervención]. Sagunto, Valencia, España. Recuperado de <http://epocal.valenciaplaza.com/ver/60734/sagunt-peregrinatio--el-arte-de-vanguardia-toma-las-ermitas-.html>
- Morris, R. (1967). *Sin título*. Recuperado de <https://theartstack.com/artist/robert-morris-b-1931/untitled-1967-felt-pie>
- Muntadas, A. (1971). *Subsentidos* [Acción]. Vilanova de la Roca, España.
- Noguera, P. (1980). *Eudald Camps* [Instalación]. Recuperado de <https://eudaldcamps.com/>
- Pane, G. (1973). *Azione Sentimentale* [Acción performativa]. Galería Diagramma, Milán.
- Pérez, M., Gautier, A., y Gautier, J. (productores) y Pérez, M. (directora). (2015). *Malpartida Fluxus Village* [Documental]. España: Smiz y Pixel y Agencia Audiovisual Freak. Recuperado de <https://www.mariaperezsanz.net/Malpartida-Fluxus-Village>
- Pistoletto, M. (1976). *L'Etrusco* [Instalación]. Recuperado de <http://www.altertuemliches.at/termine/ausstellung/arte-povera-der-grosse-aufbruch-24120>
- Ribé, Á. (1969). *Intersección de ola* [Fotografía de acción]. Recuperado de <https://www.macha.cat/es/interseccio-donada-4436>
- Rivera, G. (2012). *Bestiario* [Fotografía digital]. Chile. Recuperado de <http://gabrielarivera.blogspot.com/p/portafolio.html>
- Sala, A. (2006). *Socorro* [Intervención/Instalación]. Sagunto, Valencia, España.
- Salcedo, D. (2018). *Fragmentos* [Intervención/Instalación]. Colombia.
- Zorio, G. (1968). *Pieles con resistencia*. [Instalación].
- Zorio, G. (1970). *Odio* [Instalación].

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Libros

- Azúa, F. de. (2003). *Diccionario de las artes*. Barcelona, España: Anagrama
- Badal, M. (2018). *Vidas a la intemperie. Nostalgias y prejuicios sobre el mundo campesino*. Logroño, España: Pepitas de calabaza y Cambalache.
- Barthes, R. (1985). *Mitologías*. Madrid, España: Siglo XXI
- Bauman, Z. (2017). *El arte de la vida: De la vida como obra de arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid, España: Arena.
- Camus, A. (2011). *El mito de Sísifo*. Madrid, España: Alianza.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, España: Labro.
- Clifford, J. Marcus, G., Moreno-Ruiz, J., y Marcus, E. (1991). *Retóricas de la antropología*. Madrid, España: Júcar.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Rubí, Barcelona, España: Anthropos.
- Colombres, A. (1987). *Sobre la cultura y el arte popular* (Serie antropológica). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Colombres, A. (2004). *Teoría transcultural del arte: Hacia un pensamiento visual independiente: Ensayo* (Serie antropológica). Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Conderana, J. A. (coord.). (2016). *Giros epistemológicos de las artes. La creación de significado*. Madrid, España: Ediciones Asimétricas.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona, España: Paidós
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1997). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, España: Anagrama.
- Delgado, M. (1999). *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, España: Anagrama.
- Douglas, M. (1988). *Símbolos naturales : Exploraciones en cosmología*. Madrid, España: Alianza.
- Eagleton, T. (2005). *Después de la teoría*. Barcelona, España: Debate.
- Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización*. México D.F, México: Fondo Cultura Económica.
- Foster, H. (2001) . *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal.

- Foster, H. (ed.). (2008). *La posmodernidad*. Barcelona, España: Kairós.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid, España: Siglo XXI
- García Canelini, N. (1999). *Culturas Híbridas*. México D.F., México: Grijalbo.
- García Canelini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- García García, J., López Coira, M., y Velasco Maillo, H. (1991). *Rituales y proceso social : Estudio comparativo en cinco zonas españolas*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- García Sanz, B. (1996). *La sociedad rural ante el siglo XXI*. España: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=69329>
- García Varas, A., y García Varas, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo*, Madrid, España: Pre-Textos.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, España: Alianza.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia, España: Pre-Textos.
- González Cambeiro, S. (2016). *La salvaguarda del patrimonio inmaterial en España* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, España. Recuperada de <http://eprints.ucm.es/38177/1/T37405.pdf>
- Haro, A. (2016). *Simbolismo, metáforas y religiosidad en torno a la festividad de la romería de Tomelloso (Ciudad Real): un análisis etnográfico* (Antropología social). [Tesis doctoral]. Universidad de Castilla la Mancha, Departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Estética. Albacete, España. Recuperado de <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/9631>.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*. México: Fondo de cultura económica.
- Huyssen, A. (2011). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Jameson, F. (1991). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, España: Trotta.
- Koselleck, R. (2001). *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Kraus, R. (2015). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España: Alianza.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio, estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Lakoff, G., Johnson, M. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, España: Cátedra.
- Larrañaga, J. (2006). *Instalaciones*. Hondarribia, Guipúzcoa, España: Nerea.
- Le Breton, D. (2011). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lefebvre, H., y Gaviria, M. (1978). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona, España: Ediciones Península.

Le Goff, J. (2004). *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona, España: Paidós.

Lévi-Strauss, C. (1994). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (2012). *Mito y significado*. Madrid, España: Alianza.

Lévi-Strauss, C., y Delgado Ruiz, M. (2006). *Tristes trópicos*. Barcelona, España: Paidós.

Lipovetsky, G. (2006 a). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, España: Anagrama.

Lipovetsky, G. (2006 b). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona, España: Anagrama.

Martín, J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Fundamentos.

Martínez, C., y Instituto de Estudios Altoaragoneses (Huesca). (2007). *Musealizar la vida cotidiana: Los museos etnológicos del alto Aragón*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Mariño Ferro, J. R. (1987). *Las romerías: peregrinaciones y sus símbolos*. Vigo, España: Xerais de Galicia.

Méndez, L. (2009). *Antropología del campo artístico: del arte primitivo (...) al contemporáneo*. Madrid, España: Síntesis

Merleau- Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Península.

Merleau- Ponty, M. (2013). *El ojo y el espíritu*. Madrid, España: Mínima Trotta.

Morris, W., y Schindel, E. (2004). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir: Trabajo útil o esfuerzo inútil ; el arte bajo la plutocracia*. Logroño, España: Pepitas de Calabaza.

Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia, España: Cendeac.

Panofsky, E. (1985). *Estudios sobre iconología*. Madrid, España: Alianza

Panofsky, E. (1995). *EL significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza.

Perniola, M. (2016). *El arte expandido*. Madrid, España: Casimiro

Ramírez, J. A. (2009). *(Des)orden visual del arte moderno*. Madrid, España: Akal.

Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid, España: Ediciones Europa.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, España: Trotta.

Rieff, D. (2017). *Elogio del olvido: La paradojas de la memoria histórica* (Sociedad). Barcelona, España: Debate.

Rodera Martínez, P. (2015). *Lo posmoderno y sus símbolos en la escena de lo cotidiano: Matadero Madrid, escenario teatral de la cultura* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.

Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad : Exploraciones en teoría social*. México d. E., México: Fondo de Cultura Económica.

Valéry , P. (2005). *Piezas sobre arte*. Madrid, España: A. Machado Libros.

Vattimo, G. (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la era postmoderna*. Barcelona, España: Gedisa.

Velasco Gutiérrez, M. J. (2012). *Las imágenes del patrimonio cultural inmaterial en España, 1940-2010* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, España. Recuperada de <http://eprints.ucm.es/16673/1/T34021.pdf>

Virilo, P. (1988). *La estética de la desaparición*. Barcelona, España: Anagrama.

Villasante, T. R. (2006). *Desbordes creativos*. Madrid, España: Catarata.

Zweig, S. (2012). *El misterio de la creación artística*. Madrid, España: Sequitur

Yúdice, G. (2002). *Política cultural*. Barcelona, España: Gedisa.

Catálogos

Bozal, V., Torre, A., Torre, A., y Sala Alcalá 31 (Madrid). (2016). *Carmen Calvo: Todo procede de la sinrazón (1969-2016) = everything comes from unreason* (Sala Alcalá 31 (Madrid)). Madrid, España: Comunidad de Madrid.

Villalba, D., Pérez-Minguez, L., y Sala Alcalá 31 (Madrid). (2019). *Pop Soul. Encapsulados y otros*. (Sala Alcalá 31 (Madrid)). Madrid, España: Comunidad de Madrid.

Artículos

Ariño Villarroya, A., y García, P. (2006). Apuntes para el estudio social de la fiesta en España. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, (6), 13-28.

Colina, L. de la, y Villegas, D. (2018). El arte colaborativo situado en relación con lo lúdico. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, (1), 48-57.

González, A. M. (2015). Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas. *Liño: Revista anual de historia del arte*, (21), 143-152.

Horta, O. (2009). Ética Animal. El cuestionamiento del antropocentrismo: distintos enfoques normativos. *Revista de Bioética y Derecho*, (16), 36-39.

Lissett Pérez, A. (2009). Cuerpos tatuados, «almas» tatuadas: Nuevas formas de subjetividad en la contemporaneidad. *Revista Colombiana de Antropología*, 45(1), 3.

- Marrero, I. (2008). Luces y sombras. El compromiso en la etnografía. *Revista Colombiana de Antropología*, 44 (I). Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/1050/105012924004.pdf>
- Montero, J. R., y Alcaide, A. C. (2015). Retos y complejidades de las prácticas artísticas colaborativas y las pedagogías colectivas. *PULSO. Revista de Educación*, 0(38), 57-72.
- Palacios, A. (2009). El arte comunitario:: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia: papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4), 197-212.
- Pardo, J. L. (1998). Políticas de la intimidad: Ensayo sobre la falta de excepciones. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, (32), 145-196.
- Planella, R., J. (2005). Pedagogía y hermenéutica del cuerpo simbólico. *Revista de educación*, (336), 189-201.
- Rodríguez, N. (2018). El artista como incitador. El caso Prelinger y el caso Goldsmith. *Accesos: prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas*, (1), 74-81.
- Rodrigo, J., y Añó, C. (2012-2013). Prácticas colaborativas/arte comunitario/arte socialmente comprometido/... Pedagogías y redes instituyentes (Plataforma de investigación en prácticas culturales). Recuperado de <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>
- Rodríguez Salazar, T. (2008). El valor de las emociones para el análisis cultural. *Papers: revista de sociología*, (87), 145-159.
- Enciso Domínguez, G., y Lara A. (2014). Emociones y ciencias sociales en el s. XX: La precuela del giro afectivo. *Athenea Digital*, 14 (1), 263-288.
- Lara, A., y Enciso, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital* 13 (3), 101-109. Recuperado de <http://atheneadigital.net/article/viewFile/v13-n3-lara-enciso/1060-pdf-es>

Material audiovisual

- conselleriadecultura. (2010). *Cultura10 con Gilberto Zorio* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=438&v=T9DNai-hwhA
- Doreste, A. (2011). *Congreso NODOS:ON. Paisaje Sonoro, Creatividad, y Patrimonio Cultural Inmaterial - INTRO* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Vfp4RN8JtYc>
- El Desconcierto. (2018). *Gabriela Rivera Lucero | Retratos* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=89&v=d_kpHsEnEGQ
- Ministerio de Cultura y Deporte. (2016). *II Encuentro Cultura y Ciudadanía. Territorios rurales* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=o0FONFxB0E>

- Ministerio de Cultura y Deporte. (2018). *Ars Radiographica* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=S_y7Qvb6h-4
- Moreno, J. M. (2012). *Tomelloso Romería Virgen de las Viñas 2012_1*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=y5lgo-iU3Jo>
- RETEC DITET. (2016). *Territorialidades de la diversidad cultural. Dr. Honorio Velasco Maillo*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?list=PLm-9ismAz_pKqEGvm2NEhG4XKvn4YdeZU&v=fS41re91pmE
- Simkin, S. (2014). *Camel and Horse Dancing at The Yearly Nagaur Cattle Fair in Rajasthan, India | Travels with Sheila* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Emf70oGnAoQ>
- StoryTrender. (2017). *Barber Creates Art On Camels* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qCcwCylSIpY>
- totabulta deprisa. (2015). *Jesús Andujar arreglando las mulas para la romería* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n9CJoLIddR8>
- UNED. (2016). *Tras los pasos de Alan Lomax: Vegas de Matute* [Programa de televisión]. Recuperado de <https://canal.uned.es/video/5a6f27efb1111ff2568b4593>
- UNED Calatayud. (2015). *Conferencia Rituales de identidad* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=aUy9ZB8uo_c
- Verum Bodegas (Tomelloso). (2016). *Esquilado artístico a mula o equinos, tradición en Tomelloso* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Eneu_BiGJqc
- VIA X. (2016). *¿Qué es una performance? - Diana Taylor* [Entrevista en programa de televisión]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=to9jSVcj6KU>
- VIA X. (2016). *La performance como elemento rupturista – Diana Taylor* [Entrevista en programa de televisión]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=7eEpKCKhaFw>
- VISA3F90. (2010). *VISA3F90-XB2.mov* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=UxqX_ICv-SE

ANEXO I

MEMORIAS SILENCIADAS. PROYECTO PERSONAL DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN

1. PLANTEAMIENTO CONCEPTUAL Y FORMAL

2. RECORRIDO NARRATIVO Y ANÁLISIS DE LAS PIEZAS EN DESARROLLO

- 2.1. EL ABUELO JUAN
- 2.2. LA CAZADORA
- 2.3. TÍO CÁNDIDO
- 2.4. ABUELA RAFAELA.
- 2.5. EL LUTO I (ABUELA RAFAELA)
- 2.6. LUTO II (ABUELA AMPARO)

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora, en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. (Benjamin, 2005, [N 3, 1] p. 465)

1. PLANTEAMIENTO CONCEPTUAL Y FORMAL

En este anexo se recopilan notas técnicas y conceptuales sobre la obra plástica en desarrollo durante la realización de la investigación teórica, siendo aquella la que ha constituido el verdadero motor de ésta última. Así, la tesis doctoral que se ha presentado en estas páginas, no solo es un trabajo teórico y académico, sino que constituye también, y de forma importante, el marco de reflexión e investigación que ha acompañado y que envuelve el trabajo de creación en proceso y la realidad física de las propias obras.

El entorno que ha rodeado mi trayectoria artística, tanto en el inicio en un medio rural, como la posterior incorporación al medio urbano y cosmopolita, constituye el hilo conductor y la cantera, de la que se han extraído los principios conceptuales y formales de los que están investidas las piezas que aquí se presentan. Las obras están realizadas con la técnica Artesculp, como procedimiento básico, y con la piel animal como material primordial, si bien se evoluciona dicha técnica, incorporando una iconografía más contemporánea, añadiendo otros materiales, como madera, cuerdas y telas; en algunos casos se incorpora el color al cuero, como elemento compositivo, con la idea de sumar a la narración dramatismo, dejando el pelo en escala de grises. Todos los elementos van condicionados al relato, a lo que cuente la historia, lo que implica un proceso de investigación y aprendizaje continuo.

En este proyecto se expone una historia personal que durante años ha permanecido en el ámbito de lo privado, aunque de alguna manera, estas vivencias individuales hacen aflorar una significación que es compartida por gran parte de la sociedad. Se pone así en práctica una estrategia para dar visibilidad a escenarios reales en los que se comparten experiencias y tradiciones olvidadas, idea nuclear desarrollada en este trabajo de investigación doctoral y parte vertebradora de este proyecto, en el que están presentes un cúmulo de experiencias de vida, individuales y colectivas, que reivindican el derecho de resistencia frente a la homogeneización que conlleva la globalización imperante, un trabajo que obviamente no termina con esta tesis, sino que permanece vivo y vigente.

Se trata, así mismo, de ser fiel a la historia y luchar contra el olvido, habitando un amplio contexto social que no solo ayude a resucitar el pasado, sino que también lo represente y nos obligue a asumir las responsabilidades que de él se derivan. De alguna manera, es una posición crítica frente a la cultura mosaico, dictada por los *mass media* sobre la percepción y los procesos de representación. La saturación de imágenes que vivimos en la sociedad actual no hacen sino cumplir la función de ayudarnos a olvidar, desterrando rápidamente las experiencias recientes para ser sustituidas instantáneamente por otras nuevas, lo que genera una sobreexposición que nos desborda, haciendo fluir la información de forma instantánea y convulsiva, produciéndose lo que Gianni Vattimo (2007) llama “deshistorización de la experiencia” (p. 17).

La serie de retratos que integran *Memorias silenciadas*, narran historias reales, transmitidas oralmente por familiares, que han mantenido vivo el recuerdo a tra-

vés del tiempo gracias a los afectos. Son por tanto relatos, historias que me fueron contadas, y que con el paso del tiempo he rescatado como pequeños fragmentos de mi memoria, evocaciones transmitidas por medio de micro-relatos visuales, que se generan utilizando antiguas fotos encontradas en mi entorno familiar, las cuales constituyen los auténticos originales de las obras, así como documentos públicos que permiten el fechado concreto de los acontecimientos en la serie temporal de la Historia. En este proyecto, el discurso da origen a la fabricación de las imágenes, las cuales cobran sentido gracias al trabajo previo de recopilación, organización y presentación, fundamentalmente en forma de instalación. Todas las obras tienen en común un carácter retrospectivo, que se debe a la relación directa con el pasado, independientemente del autor que ejecutó la toma fotográfica.

En este caso las connotaciones personales que aporta la técnica Artesculp al proyecto, atraviesan y multiplican las lógicas del afecto, justificando la utilización de la piel como dispositivo material, para llevar a cabo la realización de la imagen que recoge el retrato. Así la piel se convierte en una estrategia significativa, como uno de los elementos que conforma la obra y asume el papel de hilo conductor entre las distintas experiencias contadas.

2. RECORRIDO NARRATIVO Y ANÁLISIS DE LAS PIEZAS EN DESARROLLO

Todo retrato constituye una forma semiótica de afirmar la identidad ante uno mismo y ante el otro, por ser el rostro, la parte del cuerpo en la que se unifican una gran multiplicidad de rasgos que conforman un conjunto homogéneo y unitario. Así pues, el retrato a lo largo de la historia del arte, ya sea pictórico, fotográfico o en cualquier otro soporte, nos acerca a ciertos aspectos del carácter de la persona retratada y a un momento determinado de su vida, ya que no puede englobar la totalidad vital de la misma, pero el rostro constituye la única parte del cuerpo que, a diferencia del resto, nos permite identificar a una persona de manera visual. Simmel (2015), en su análisis sobre la significación estética del rostro decía que “no hay en el mundo ninguna figura, salvo el rostro, en la que la multiplicidad tan grande de formas y planos confluya en una unidad de sentido tan absoluta” (p. 11).

Las fotos que han servido de inspiración y punto de partida de este trabajo, constituyen valiosos documentos, ya que la mayoría de ellos son físicamente *piezas únicas*, y también una de las pocas imágenes que se conservan de dicha persona, lo que le otorga doble valor histórico y personal. En estos casos el retrato fotográfico permite afirmar, *este ser humano ha existido!*, partiendo de lo que Roland Barthes (1990) considera el noema de la fotografía, cuando comenta que “la fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido” (p. 149).

El proyecto que se presenta está compuesto por retratos realizados a partir de un número muy escaso de documentos legales y fotografías familiares. La época en que se desarrollan estas experiencias de vida, limita la posibilidad de contar con más imágenes, mucho menos comunes en el tiempo en que transcurren; el retrato fotográfico en la España rural de los años 30/40/50... constituía un lujo, que solo se reservaba para ocasiones especiales (bodas, bautizos, comuniones, etc.) o cuando lo exigían los requisitos legales o administrativos (fotos DNI, pasaportes, cartillas militares, familia numerosa, etc.).

Pero en este caso la fotografía “no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro indirecto de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (Sontag, 2006, p. 216) a partir de la cual se desencadena un proceso de transformación fragmentaria que desgrana su esencia, a través de narraciones visuales en piel a gran tamaño, con elementos que las descontextualizan como foto y como el vestigio que eran para adquirir un nuevo significado y una nueva vida.

EL retrato fotográfico de esa época se comercializaba con un formato de dimensiones pequeñas, (4x5 cm, en el caso de las fotos carnet, y 9x12cm, en las fotos familiares, aproximadamente), ya que los tamaños grandes eran técnicamente complicados y elevaban notablemente su coste. Partiendo de esta premisa, sobre los tamaños de los originales de las obras del proyecto, se ha realizado una doble transformación; por un lado la de escala, ampliando considerablemente el tamaño y, por otro, la de la superficie de la representación, pasando del material papel fotográfico emulsionado, al material piel animal. Esta doble transformación resitúa y reconfigura al propio objeto-retrato, dotándolo de un contenido distinto que le confiere otro sentido discursivo, y es precisamente en esta transformación, donde surge la posibilidad creativa de volver a contar una misma historia con una narrativa renovada.

Partiendo de la fidelidad a sus rostros, la técnica Artesculp permite labrar y esculpir en la piel unas identidades que en su momento fueron borradas, para hacerlas de nuevo presentes y otorgarles la grandeza y el reconocimiento que en vida no tuvieron. En este proceso de labrado sobre la piel, es en el que la artista creadora de estas obras, se proyecta y en cierta manera se retrata a sí misma, al ser la responsable de construir una nueva realidad en la biografía de los familiares representados.

Las piezas que constituyen esta serie, se han planteado con un formato híbrido en el que la obra plástica se configura a partir del relato. En estos momentos se han iniciado seis retratos, aún en proceso, pues este trabajo se encuentra en sus comienzos, siendo su objetivo el de mostrar las posibilidades de la piel para dialogar con otros materiales, que como en este caso, contienen memorias latentes. La idea es plantear, a modo de collage, una serie de elementos íntimamente relacionados, que muestren la vitalidad que condensa la materia durante el proceso del relato.

Después de hacer un paréntesis de quince años en mi práctica artística sobre piel, con la técnica de Artesculp, esta investigación permite retomarla con una mirada distinta, menos restrictiva, con la intención de incluir elementos que aporten sentido en aspectos conceptuales y procesuales, pero sin que desvirtúen el propio carácter del material.

La serie completa consta de 15 piezas, de las que aquí se presentan seis, que son las creadas en el período de investigación teórica, si bien su finalización está condicionada a completar la serie, adquiriendo su verdadera significación como conjunto, un álbum familiar particular que expresa la verdad de un recuerdo social.

Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el “orden de las razones” de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia. (Bourdieu, 2003, p. 69)

Un legado íntimo y personal pero que en este caso adquiere un valor etnográfico, en tanto da cuenta de historias colectivas que, lejos de ser ajenas y distantes, se convierten en relatos compartidos y de manera particular con las obras que narran historias, utilizando elementos que tienen un lugar importante en la construcción y resignificación de la memoria, como es la figura del exiliado, el dolor de una madre ante el asesinato de un hijo, el luto perpetuo de las viudas de guerra o el nicho de muerte compartido.

Así, todas las obras son autónomas, cada una narra su propio devenir, pero los nexos familiares que las unen crean un bloque de sensaciones afectivas a las que accede el espectador completando el significado a partir de sus propias experiencias.

2.1 El Abuelo Juan

A principios de los años sesenta Juan Sánchez Martínez vuelve a su pueblo después de veinte años de forzoso exilio en Francia tras la instauración de la dictadura franquista. Al igual que medio millón de españoles, Juan fue objeto de persecución por sus ideas políticas, por lo que se vio obligado a huir del país, de noche y a escondidas, por las sendas abruptas de las montañas de los Pirineos, dejando atrás a su esposa, sola con cuatro hijas y un hijo preso. Su vida en el territorio francés no fue fácil, ya que al desarraigo se sumaba el desprecio de Francia por todo lo español.

La obra hace referencia al pasaporte, documento que le permite a Juan recuperar la identidad perdida. La forman tres piezas principales: el retrato de Juan en piel, un rostro que subraya las historias y los recuerdos inscritos en él con la técnica de Artesculp; unas maderas antiguas recicladas para esta obra, como soporte, y la imagen del cuño de la época del puesto fronterizo.

Figura 171.
Abuelo Juan, 55 x 70 cm,
(Alcolea, C., 2017) (Obra en proceso).



2.2 La Chupa

Cándido Sánchez, confiando en la palabra del dictador, finalizada la Guerra Civil Española, con el ofrecimiento de acoger sin represalias, a todos los españoles que no tuvieran las manos manchadas de sangre, decidió volver a su pueblo, sabiéndose inocente. A los pocos minutos de llegar a la casa, sin terminar de abrazar a su madre y hermanas, llamaron a la puerta para apresararlo.

Cuando llegó de Rusia vino tan guapo con su uniforme de piloto, lo esperábamos todas en el patio, lo abrazamos pasándolo de una a otra porque nos parecía mentira que nuestro hermano estuviera con nosotras. Cuando sonó el llamador de las portás, se nos heló la sangre; cuando abrimos, había un grupo de hombres que venían a buscarlo (no le dejaron ni pasar al corral para orinar) y se lo llevaron. A los pocos días vimos a un vecino que paseaba por el pueblo con su cazadora, mientras él estaba preso...”. (M. Sánchez, comunicación personal, 1972)

Figura 172.
La chupa, 90 x 63 cm
(Alcolea, C., 2018) (Obra en proceso).

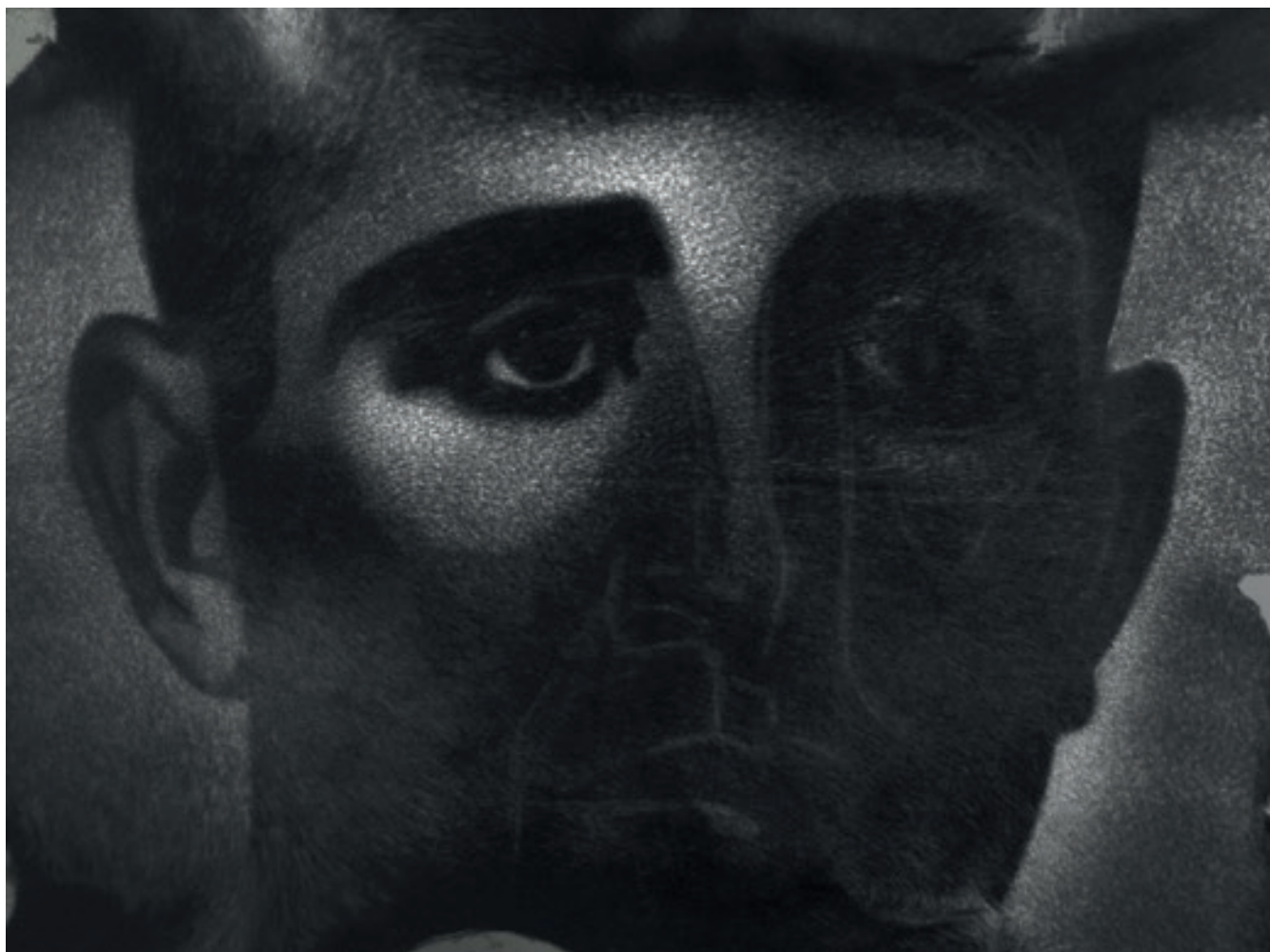


2.3 Tío Cándido

Tras la guerra, el régimen franquista encarceló a 270.000 personas y fusiló a 50.000, entre ellos a Cándido Sánchez, un joven republicano que al igual que muchos camaradas, los que no se exiliaron, confió en el dictador y decidió regresar a España, siendo encarcelado, torturado y sometido a un juicio sumarísimo, antesala de su ejecución. Su cuerpo yace en una fosa común, en el Cementerio de Alcázar de San Juan, junto a más de 400 víctimas de la postguerra.

Como homenaje a la memoria de todos estos hombres y mujeres asesinados, el 14 de abril de 2007 se inauguró un monumento con cinco placas que recogen todos los nombres de los caídos en Alcázar.

Figura 173.
Tío Cándido, 57 x 80 cm
(Alcolea, C., 2019) (Obra en proceso).



2.4 Abuela Rafaela

Aunque Rafaela Sánchez no perdió al marido en el frente, su exilio la convirtió en una viuda más de la Guerra civil. Tuvo que vivir sola, junto a cuatro hijas, un auténtico drama humano como fue el encarcelamiento de su hijo y posterior fusilamiento. Además del dolor por la pérdida de sus seres queridos, estas mujeres fueron apartadas, excluidas y castigadas socialmente, siendo objeto del menosprecio público.

Figura 174.
Abuela Rafaela, 60 x 80 cm
(Alcolea, C., 2018) (Obra en proceso).



2.5 El luto I (Abuela Rafaela)

El luto es el símbolo exterior que manifiesta el dolor tras la muerte de un ser querido, una expresión socialmente formalizada, que muestra externamente sentimientos de pena y duelo. Sin embargo, estar de luto no es solo vestir de negro si no que agrupa una serie de rituales que dan lugar al duelo, actos como la despedida o el entierro, costumbres que Rafaela no pudo llevar a cabo cuando murió su hijo, convirtiéndose su vida en un llanto y luto imperecedero.



Figura 175.
Luto I. Abuela Rafaela, 177 x 160 cm
(Alcolea, C., 2019) (Obra en proceso).

2.6 Luto II (Abuela Amparo)

El cerramiento obsesivo a la vida después de quedar viuda muy joven, propio de las tradiciones del catolicismo de postguerra, hizo que la vida pasara por delante de Amparo Carrión sin ser consciente de ello. Viuda doliente, de manos grandes y frío luto por dentro y por fuera.



Figura 176.
Luto II. Abuela Amparo, 88 x 65 cm
(Alcolea, C., 2018) (Obra en proceso).

Estas obras no son simples retratos de familiares, sino huellas biográficas esculpidas en la piel, que despiertan con su marcada corporeidad, los mecanismos de captación, tanto perceptivos y mecánicos, como sensoriales y emocionales, de lo más profundo de las tristezas familiares.

Este recorrido por las obras aquí recogidas, si bien en proceso, construyen ya desde su planteamiento, una mirada sensible que interpela. Así, no vemos el retrato de El abuelo Juan (Figura 171), sino la tristeza del hombre que ha sido golpeado por el destierro; ni el retrato de La abuela Rafaela (Figura 174), sino el dolor de una mujer que fue sepultada en vida al saber de la muerte de su hijo, enterrado en una fosa común junto a otros muchos (Figura 173). Historias que se dan en un tiempo y en un espacio, en el que los pueblos se llenaron de mujeres que sufrían la pérdida de maridos e hijos, un dolor amargo y oscuro, como el luto que les acompañaba durante toda su vida (Figuras 175-176).

Adicionalmente, todo ello está intermediado por el propio cuerpo de la artista que, física y emocionalmente, se ha dejado invadir por la vivencia de recuerdos que sin ser intrínsecamente suyos, los interioriza, entendiéndolos y acercándoselos, para así compartirlos con el espectador, ese *otro* ajeno a estas realidades concretas que aquí se narran, que no comprende pero que puede sentir.

ANEXO II

MATERIALES COMPLEMENTARIOS

1. 1955: DOCUMENTACIÓN DE LA PRIMERA ÉPOCA DE LOS TRABAJOS DE RAMÓN ALCOLEA CON LA TÉCNICA DEL ESQUILEO ARTÍSTICO SOBRE LA MULA VIVA
2. 1962: PRIMERA EXPOSICIÓN DE RAMÓN ALCOLEA CON LA TÉCNICA DEL ARTESCUPL Y ARTÍCULOS DE PRENSA RELACIONADOS CON EL VIAJE A BARCELONA
3. 1964: ENTREVISTAS DEL PERIÓDICO EL ALCAZAR Y DEL ROTATIVO GRÁFICO DÍGAME
4. 1969- 1970: EXPOSICIÓN COLECTIVA EN EL 44º SALÓN L'ÉVEIL PARÍS
5. 1981: VIAJE A JAPÓN: VISITA CULTURAL Y COMERCIAL
6. 1982: EXPOSICIÓN EN IGUALADA (BARCELONA)
7. 1983: INVITACIÓN AL SALÓN IBERPIEL
8. 1984: NOTAS DE PRENSA DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA EN VILANOVA I LA GELTRÚ
9. 1988: NOTAS DE PRENSA DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA EN LA GALERÍA PROMO-ARTE DE SEVILLA

1. 1955: DOCUMENTACIÓN DE LA PRIMERA ÉPOCA DE LOS TRABAJOS DE RAMÓN ALCOLEA CON LA TÉCNICA DEL ESQUELEO ARTÍSTICO SOBRE LA MULA VIVA

De esta primera fase se incluye un recorte de periódico, de procedencia desconocida y que recoge la visita de Ramón Alcolea a la III FERIA del Campo de Madrid en 1955, con la mula decorada en flancos y la grupa, para ser exhibida en el en el pabellón de Ciudad Real (Figura 177).

También se muestra un pequeño artículo en el periódico Lanza, de 18 de junio en 1957 (Figura 178), en el que se describen sus inquietudes artísticas.

Figura 177.
Entrevista a Ramón Alcolea.
III FERIA Internacional del Campo
de Madrid, 1955.



Figura 178.
Entrevista a Ramón Alcolea
en el periódico Lanza el 18 de junio
de 1957.



2. 1962: PRIMERA EXPOSICIÓN DE RAMÓN ALCOLEA CON LA TÉCNICA DEL ARTESCUPL. Y ARTÍCULOS DE PRENSA RELACIONADOS CON EL VIAJE A BARCELONA

Unos meses antes de la primera exposición, se publican dos entrevistas de Ramón Alcolea en los periódicos de la época: *Tiempo Nuevo* n° 96 y *Pueblo* (Figuras 179-180).

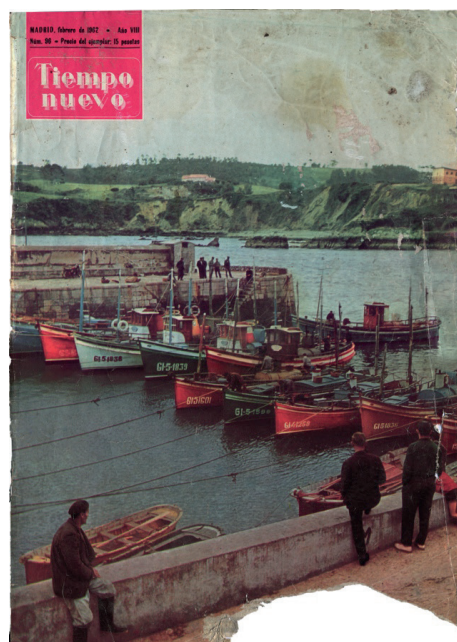


Figura 179.
Tiempo Nuevo, n° 96.
Febrero 1962.



Figura 180.
Pueblo.
Madrid 4 de Julio de 1962, (p. 9).

La documentación que recoge la primera exposición de Ramón, de obras realizadas con la técnica de Artesculp, entonces llamada Peligráfica, consta de un programa de la Feria y Fiestas de agosto de su localidad natal, Socuéllamos (Figura 181), conteniendo un cartel de dicha exposición (Figura 182). Se incorpora igualmente, una pequeña reseña sobre este acto, en el periódico de la Vanguardia Española, de 15 de agosto de 1962 (Figura 183).

Figura 181.
Programa de fiestas de Socuéllamos, en el que se incluye la presentación de la primera exposición de Ramón Alcolea con su recién nacida técnica de Artesculp, denominada por entonces Peligráfica. (Agosto de 1962).

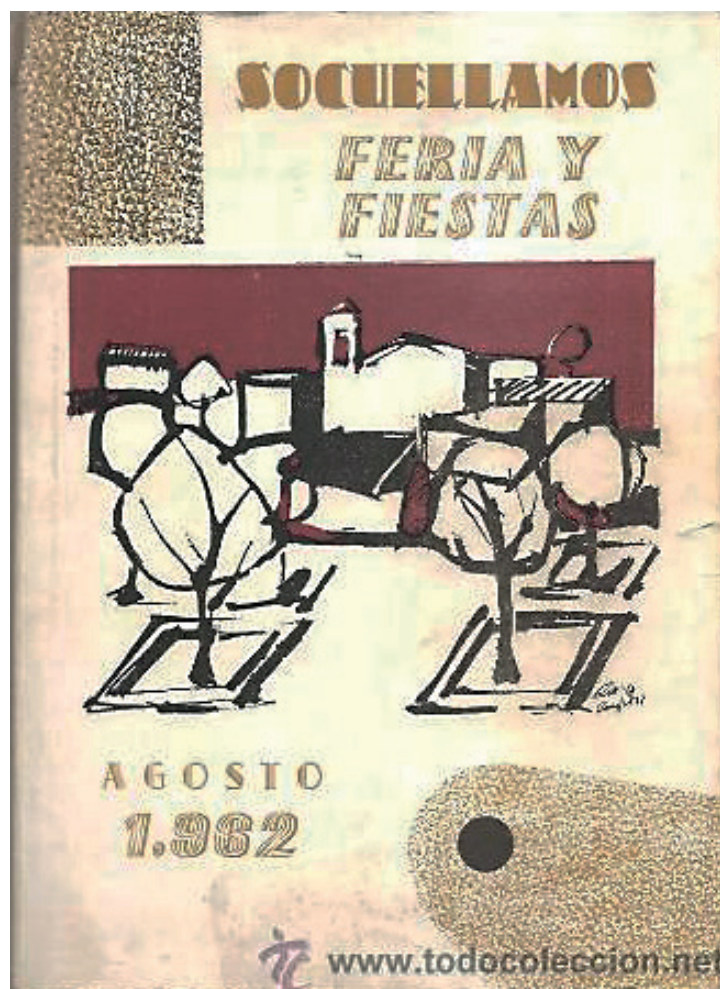


Figura 182.
Cartel de la primera exposición de Ramón Alcolea, con la técnica de Artesculp, denominada en aquellos momentos Peligráfica. (Agosto de 1962).

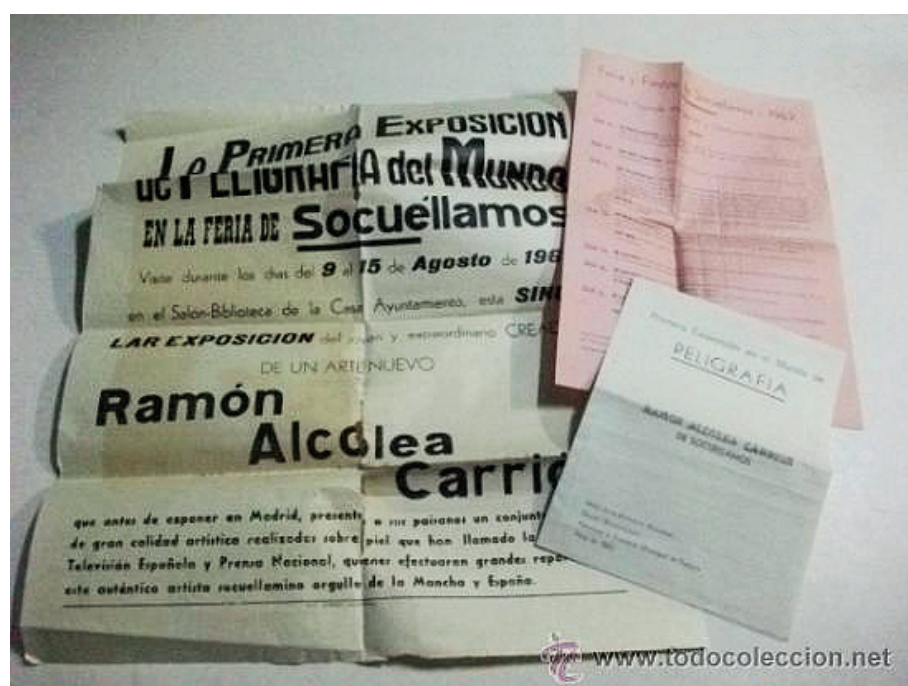




Figura 184. Artículo del periódico Igualada-Periódico de L'ANOIA, N° 2.907, en el que se recoge una mención sobre el interés de Joan Poch Pujades, dueño de la casa de modas Mallerich, por la técnica de Artesculp. 8 de diciembre 1982. (p. 6).

Juan Poch, estilista de la moda

El día 1 de diciembre moría a Barcelona Joan Poch i Pujades. Havia nascut a Igualada el 1923.

La seva activitat professional es desenvolupà en diferents camps de la moda: teixits, fibres, punt, pell, disseny. Els seus treballs en pell anaren sempre a l'avançada de la moda. Fou el primer a estampar la pell i a recobrir-la amb or, que en el seu moment causaren un notable impacte.

La marca Mallerich gaudí de prestigi internacional. En la recerca de novetats aplicables a la moda en pell s'interessà per la tècnica de l'Artesculp.

Ha estat director de diferents organismes nacionals i internacionals coordinadors de la moda femenina i masculina. Fou

un dels peoners de la confecció i fundador de la mostra "Salón de la Confección". Director del Centre d'Investigació i Promoció del Lli. Guardonat amb el premi Galea 1977 a la millor col·lecció masculina. Actualment era director a Espanya de Pierre Cardin.

També en el camp cultural i sempre en relació amb la moda fenomen important dintre de l'actual societat de consum i tema profundament estudiat per en Joan Poch, participà en taules rodones i cercles culturals. Sobre la moda i la seva influència donà conferències, entre d'altres, a les tertúlies d'"Aixopluc de Capellades i també a la Poble de Claramunt.

Traducción del texto al castellano:

El día 1 de diciembre moría en Barcelona Joan Poch Pujades. Había nacido en Igualada el 1923. Su actividad profesional se desenvuelve en diferentes campos de la moda: tejidos, fibras, punto, piel, diseño. Sus trabajos en piel fueron siempre la avanzada de la moda. Fue el primero en estampar la piel y recubrirla con oro, que en su momento causaron un notable impacto.

La marca Mallerich disfrutó de prestigio internacional. En la búsqueda de novedades en la moda en piel se interesa por la técnica de Artesculp. Ha sido director de diferentes organismos nacionales e internacionales coordinador de la moda femenina y masculina. Fue uno de los pioneros y fundador de la muestra "Salón de la Confección". Director del Centro de Investigación y Promoción de Lino. Galardonado con el premio Galea 1977 a la mejor colección masculina. Actualmente era director en España de Pierre Cardin.

También en el campo cultural y siempre en relación con la moda, fenómeno importante dentro de la actual sociedad de consumo y tema profundamente estudiado por Joan Poch, participa en mesas redondas y círculos culturales. Sobre la moda y su influencia dio conferencias, entre otras, en las tertulias de "Aixopluc (Cobijo) de Capellades y también en la Poble de Claramunt".

Durante el tiempo que estuvo en Barcelona, Ramón conoce a Salvador Dalí en su casa de Cadaqués, y unos días más tarde posa junto a él para el periódico francés *L'Indépendant* (Figura 185) y el Diario *YA* (Figura 186), en el Hotel Ritz de Barcelona.



Figura 185.
Periódico francés
L'Indépendant, 22 noviembre 1962.

Dali : une belle image sur une peau de vache...

BARCELONE (C. P.). — Salvador Dali, qui met au point une technique nouvelle de peinture à la mitrailleuse, vient de découvrir, à Sotuellemos (province de Ciudad Real) un peintre aux étonnantes de coiffeur.

— « C'est un génie de la copie », s'est écrié Dali en parlant de son nouveau procédé.

Ramon Alcala.

Ce dernier, outre les ciseaux, utilise pour ses œuvres des peaux de vache, dont il hâte les poils pour obtenir des effets de relief et de couleur. Ainsi, il présente (notre photo Pastiss) une ~~reproduction~~ particulièrement réussie de tableaux de Velazquez : « El aguador ».

Salvador Dali veut amener Ramon Alcala à Paris, afin de le lancer dans les milieux de la joaillerie : il imagine déjà des montres de luxe décorées de reproductions de grandes œuvres.

Et pourquoi pas décorer aussi les chiens (vivants) des élégantes ? demande aussi Salvador Dali.

21 novembre 1962.



3. 1964: ENTREVISTAS DEL PERIÓDICO EL ALCAZAR Y DEL ROTATIVO GRAFICO DIGAME



Figura 187.
EL ALCAZAR, 23 Enero de 1964.



Figura 189.
DÍGAME, 24 Marzo de 1964.



4. 1969- 1970: EXPOSICIÓN COLECTIVA EN EL 44º SALÓN L'ÉVEIL PARÍS

Figura 189.
Relación de los artistas que
participantes en el 44º Salón L'ÉVEIL,
París, diciembre 1969/enero 1970.

E I L » DECEMBRE 1969 - JANVIER 1970

**PLACE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS
A PARIS, FORT BEAU SUCCÈS POUR LE
44^e SALON de L'ÉVEIL**

voici les noms des artistes qui l'animent

ALCOLEA-CARRION Ramon (graphisme personnel sur peau)	HAREL Gustave KAMMAN Sylvie (sculpture métallique)
ANASTASE	KIEFFER Solange
ARFEL Georges (sculpteur)	MANCEAU André (peintre et sculpteur)
AUDOUIN Francis	(exposition personnelle)
ARLASK-AYACH Elise	MORLAAS Georges
BARJONET Pierre	NIEUWMUNSTER
BAZARD Alain	PELEGRY André
BEAUGY Jacqueline	PETRESCO Stéphane (exposition personnelle)
BEDA Bernard	PORTE Jean
BOSSE-DUPLAN A.-Marie	PRUVOST Jacques
BONVALOT Lucien	REBIERRE Marc (exposition personnelle)
BOYRIE-MATHIEU A.-M.	RIAND Jacques (exposition personnelle)
CHOLLAT Francis-Régis	RUTH DE SOUZA
CRECENEUR Richard	SCHERTZ Francis
DERVILLERS Anna	SIMON-PERRET Mad
ESTHER-MUG (exposition personnelle)	THOMAS Marcelle
FOTIOU Halkia	TREVES André
FOUCARD-DEJEAN Yvonne	VEFOUR Nadine
FOUMENTEZE Alain	YAN DE SIBER
GHEORGHIU Georges	
GIRION Robert	
GREGOIRE André (peinture en relief)	

Pierre BARJONET



Pierre BARJONET. «Fleurs» (huile). — Fort remarquable peinture moderne. Cette petite toile est une véritable florie. En elle, ce n'est pas le sujet qui compte (sujet presque imperceptible en noir et blanc) mais la valeur, la force de la construction et, ce qui — hélas! — il nous est impossible de montrer dans notre cliché la distinction, la richesse, l'émotionnement des couleurs. Nous l'avons déjà dit : ce très jeune artiste a des qualités picturales toutes absolument rares : qualités qui doivent l'ackemiser vers un lumineux avenir.
(Au 44^e Salon de «L'Éveil», place Saint-Germain-des-Prés, à Paris.)

**NOUS PRIONS NOS AMIS
DE NE PAS OUBLIER DE RENOUVELER
LEUR ABONNEMENT**

Figura 190.
Invitación para la inauguración del 45º
Salón de "L'evail artistique el littéraire
de Peinture" (El despertar artístico y
literario de la pintura), París (1970).

— "L'ÉVEIL" — ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE —

DIRECTEUR - FONDATEUR
HÉLIOS ILO TRABUJO
1, RUE DU SABOT, PARIS-9^e, LIT 83-34

PÉRIODIQUE D'ACTIVITÉ INTERNATIONALE

AU REZ-DE-CHAUSSEE DE LA S.E.I.N.
44, RUE DE RENNES - PARIS-VI^e
AU CENTRE DE LA PLACE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS
(face à l'entrée principale de l'église)

DU MARDI 24 MARS AU SAMEDI 4 AVRIL 1970 INCLUS

45^e SALON

DE

"L'ÉVEIL ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE"

DE

PEINTURE
ET AUTRES ARTS PLASTIQUES

DÉPÔT DES ŒUVRES : SAMEDI 21 MARS 1970

5. 1981: VIAJE A JAPÓN: VISITA CULTURAL Y COMERCIAL



Figura 191.
Los periódicos japoneses: 朝日新聞 *Asahi shinbun*, 毎日新聞 *Mainichi shinbun* o 読売新聞 *Yomiuri shinbun*, reconocen momentos de las muestras de Ramón Alcolea, Reyes Alcolea y Carmela Alcolea, que realizaron durante las exposiciones por varias ciudades japonesas (1981).



6. 1982: EXPOSICIÓN EN IGUALADA (BARCELONA)

A principios del año 1982, el Museo de la Piel de Igualada adquiere dos obras de Ramón Alcolea, para formar parte de su colección (Figura 192). Meses más tarde, se lleva a cabo una exposición en la Sala del Banco de Bilbao de Igualada, del 15 noviembre al 3 de diciembre, muestra recogida por la prensa de Igualada, PERIÒDIC DE L'ANOIA, con una entrevista a Ramón (Figura 193).

Figura 192.
IGUALADA, PERIÒDIC DE
L'ANOIA, 13 de enero de 1982.



Figura 193.
IGUALADA, PERIÒDIC DE
L'ANOIA, 17 de noviembre de 1982.





El artista Manchego, con Dalí, en un momento del reportaje hecho exclusivamente para Francia

Ramón Alcolea



Sala de Exposiciones
cl. San Jorge, 7 y 9 - IGUALADA (Barcelona)
del 15 de Noviembre al 3 de Diciembre de 1982



BANCO DE BILBAO
Un Banco para todos

Gráf. Aurora-Socuéllamos. D. L. C. R. 837-1982

Figura 194.
Catálogo de la exposición en la
Sala del Banco de Bilbao de Igualada
(Barcelona, 1982).

7. 1983: INVITACIÓN AL SALÓN IBERPIEL

Estas imágenes muestran un ejemplar del diario ABC (Figura 195), en el que se recoge la comitiva de inauguración del IV Salón de Iberpiel, mientras observan a Ramón Alcolea explicando el proceso de la técnica de Artesculp. La organización de Iberpiel, invitó a Ramón cediéndole el espacio necesario para exponer sus obras, entre las que se encontraba un retrato de los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, propiedad de la organización del evento.

Además, se suman otros dos ejemplares del mismo año, en los que dedican un espacio a Artesculp, en el periódico CANFALI, el 25 de febrero de 1983 (Figura 196) y el periódico LANZA, de 25 de agosto de 1983 (Figura 197).

Figura 195.
Exposición en IV Salón Nacional
IBERPIEL, ABC Madrid,
24 de febrero de 1983.



Figura 196.
Periódico CANFALI,
25 de Febrero de 1983.



Figura 197.
Periódico LANZA,
25 de agosto de 1983.



8. 1984: NOTAS DE PRENSA DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA EN VILANOVA I LA GELTRÚ



Figura 198.
Diari de Vilanova,
24 de febrero del 1984.

Figura 199.
Diari de Vilanova,
9 de marzo del 1984.



9. 1988: NOTAS DE PRENSA DE LA EXPOSICIÓN REALIZADA EN LA GALERÍA PROMO-ARTE DE SEVILLA

Figura 200.
El PUNTO,
del 13 al 19 de mayo del 1988.



Figura 201.
ABC de las artes,
12 de Mayo del 1988.



Figura 1. Iglesias, M. (1957). *Emigrantes españoles en Madrid preparados para subir a un tren con destino a Bélgica*. [Fotografía]. Recuperado de <https://www.somosnombres.org/migraciones-fotograf%C3%ADa-y-m%C3%BAica/nuestra-propia-historia/manuel-iglesias/>

Figura 2. Taller popular [Fotografía]. (1968). Recuperado de <https://grafica.info/mayo-1968-cuando-el-diseno-grafico-encarno-la-voz-del-pueblo/>

Figura 3. *Estampa Popular*, exposición en Biblioteca Municipal de Manzanares [Fotografía]. (1960). Recuperado de <https://es.slideshare.net/Sosoja/la-biblioteca-de-manzanares-1927-2011-presentacion>

Figura 4. Castro, S. (1959). *Sin título* [Grabado]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-429>

Figura 5. Cuadrado, F. (1960). *Abuela con jarrilla de lata* [Grabado]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/abuela-jarrilla-lata>

Figura 6. Masats, R. (1990). *Tomelloso* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/tomelloso>

Figura 7. Greco, A. (1963). *Gran manifiesto-rollo arte Vivo-Dito* [Papel]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/gran-manifiesto-rollo-arte-vivo-dito-2-fragmentos>

Figura 8. Santamaría, M., (1963). *Registro de acción Vivo-Dito de*

Alberto Greco [Fotografía de acción]. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/vivoditoarte/photos/?tab=album&album_id=736150406536858

Figura 9. Santamaría, M., (1963). *Registro de acción Vivo-Dito de Alberto Greco* [Fotografía de acción]. Recuperado de https://www.facebook.com/pg/vivoditoarte/photos/?tab=album&album_id=736150406536858

Figura 10. Pérez, S., María. (2015). *Malpartida Fluxus Village* [Imagen de video]. Recuperado de <https://www.mariaperezsanaz.net/Malpartida-Fluxus-Village>

Figura 11. Pérez, S., María. (2015). *Malpartida Fluxus Village* [Imagen de video]. Recuperado de <https://www.mariaperezsanaz.net/Malpartida-Fluxus-Village>

Figura 12. Ribé, Á. (1969). *Intersección de ola* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.machba.cat/es/interseccion-donada-4436>

Figura 13. Miralles, F. (1975). *Relación del cuerpo con elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja* [Fotografía de acción]. Sabadell, España Recuperado de <http://poshet.net/tag/finamiralles>

Figura 14. Criado, N. (1971). *Rastreos* [Fotografía de acción]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/escalera>

Figura 15. Muntadas, A. (2012). *Experiencia 1, sensibilización táctil y reconocimiento de materiales*. [Fotografía]. Recuperado de <https://>

selfselector.co.uk/2012/05/04/antoni-muntadas-entrebetween/

Figura 16. Morris, R. (1967). *Sin título* [Instalación]. Recuperado de <https://theartstack.com/artist/robert-morris-b-1931/untitled-1967-felt-pie>

Figura 17. Zorio, G. (1968). *Pieles con resistencia* [Instalación]. Recuperado de <https://www.blainsouthern.com/artists/gilberto-zorio>

Figura 18. Pistoletto, M. (1976). *L'Etrusco* [Instalación]. Recuperado de <http://www.altertuumliches.at/termine/ausstellung/arte-povera-der-grosse-aufbruch-24120>

Figura 19. Abad, F. (1972). *Aire. Acción, cuadrado en el suelo con hojas y destrucción de ese cuadrado por la acción del viento* [Fotografía de acción]. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/aire-accion-cuadrado-suelo-hojas-destruccion-ese-cuadrado-accion-viento>

Figura 20. Criado, N. (1973). *In/digestión* [Fotografía]. Recuperado de https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2012028-dossier-exposicion_Nacho-Criado_Agentes_colaboradores.pdf

Figura 21. Noguera, P. (1980). *Suelo y objetos embarrados* [Instalación]. Recuperado de <https://eudaldcamp.com/>

Figura 22. Collins, H. (2001). *La Mina* [Videoinstalación]. Recuperado de <http://hannahcollins.net/la-mina/>

Figura 23. CUERPO PACÍFICO. (2015). *Discusión Sobre la Acción de Fernando Baena* [Imagen de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Wk04-bXU_QU

Figura 24. [Imagen del Museo etnográfico situado en el Castillo de Castro Caldelas. Castro Caldelas, Orense, España]. Recuperado de <https://turismo.ribeirasacra.org/es/museo-etnografico-castro-caldelas>

Figura 25. Alcolea, C. (2017). *Elementos expuestos en las vitrinas del*

museo en un alto estado de abandono [Fotografía].

Figura 26. Wunderlich, O. (1923). *Bueyes tirando de un carro* [Fotografía]. Recuperada de Chumillas, R., Muñoz, A., y Timón, M. P. (2015). *Inmaterial: patrimonio y memoria colectiva* [Catálogo de exposición]. Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (p. 141).

Figura 27. Arregui, J. (2011). *DesLocalizaciones* [Intervención/Instalación]. Recuperado de <https://vimeo.com/62008333>

Figura 28. *Cambio de Sentido* [Exposición]. (1990). Recuperado de estrujenbank.com.es/biografia.htm

Figura 29. Fuente de la Chirrita. Taller de Creación Jesús Azogue. Scarpia XI, El Carpio [Imagen]. (2012). Recuperado de https://issuu.com/miguelangelmorenocarretero/docs/2099_intred

Figura 30. Lozano, L. (2013). *Herbarium* [Acción]. Recuperado de <https://hiveminer.com/Tags/lorena%2Clozano>

Figura 31. Maté, M. (2012). *Vía Crucis* [Intervención]. Recuperado de <http://epocal.valenciaplaza.com/ver/60734/sagunt-peregrinatio--el-arte-de-vanguardia-toma-las-ermitas-.html>

Figura 32. Ramón Alcolea y Manuela Sánchez en la Romería de San Isidro con sus hijas, Manuela, Reyes y Carmela, Socuéllamos, C. Real. [Fotografía]. (1962). Archivo personal.

Figura 33. Alcolea, C. (1976). *Carros y carrozas camino de Titos. Romería de San Isidro, Socuéllamos, C. Real* [Fotografía].

Figura 34. Alcolea, C. (1976). *Yunta de mulas enjaezadas. Romería de San Isidro, Socuéllamos, C. Real* [Fotografía].

Figura 35. Grupo familiar del entorno de Ramón Alcolea. Romería de San Isidro, Socuéllamos, C. Real [Fotografía]. (1951). Archivo personal.

Figura 36. Grupo familiar del entorno de Ramón Alcolea. Romería San Isidro, Socuéllamos, C. Real [Fotografía]. (1953). Archivo personal.

Figura 37. Alcolea, C. (2018). *La Pinilla, Romería de la Virgen de las Viñas, Tomelloso, C. Real* [Fotografía].

Figura 38. Romería de Los Voltios [Imagen]. (2016). Recuperado de <https://www.hoyesarte.com/evento/charivaria-tomar-la-calle-con-el-sonido/attachment/grupal-crew-collective-romeria-de-los-voltios/>

Figura 39. Marquina, A. (1944). *Entrada a Tomelloso de su patrona la Virgen de las Viñas* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.20minutos.es/museo-virtual/foto/3802/#xtor=AD-15&xts=467263>

Figura 40. Alcolea, C. (2018). *Reata con seis mulas, vestidas de sencillo. Pinilla, Romería de Tomelloso* [Fotografía].

Figura 41. Alcolea, C. (2018). *Reata con siete mulas, vestidas de seda. Pinilla, Romería de Tomelloso* [Fotografía].

Figura 42. Alcolea, C. (2018). *Reata con carro tomellosero decorado. Pinilla, Romería de la Virgen de las Viñas. Tomelloso* [Fotografía].

Figura 43. [Imagen de los romeros llegando a la plaza del pueblo. Tomelloso, C. Real]. Recuperado 13 de enero de 2019, de Lanza Digital website: <https://www.lanzadigital.com/provincia/tomelloso/guapa-guapa-guapa/>

Figura 44. Alcolea, C. (2018). *Reata de la Romería Virgen de las Viñas, Tomelloso, C. Real* [Fotografía].

Figura 45. Alcolea, C. (2018). *Piezas que componen los arreos de una mula enjalezada* [Fotografía].

Figura 46. Alcolea, C. (2018). *Cabezón* [Fotografía].

Figura 47. Alcolea, C. (2018). *Lomera* [Fotografía].

Figura 48. Alcolea, C. (2018). *Las sedas* [Fotografía].

Figura 49. Alcolea, C. (2018). *Trabajo de esquileo artístico sobre la piel de la mula. Romería Virgen de las Viñas, Tomelloso, C. Real* [Fotografía].

Figura 50. Zorio, G. (1970). *Odio* [Instalación]. Recuperado de <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/04/salvo-alighiero-boetti-lugano-masi-lac/attachment/gilberto-zorio-odio-1970-collezione-olgiati-lugano-in-deposito-presso-spazio-l-citta-di-lugano-photo-collezione-olgiati/>

Figura 51. Rivera, G. (2012). *Bestiario* [Fotografía]. Recuperado de <http://gabrielarivera.blogspot.com/p/portafolio.html>

Figura 52. De Bruyckere, B. (2001). *Les Deux* [Instalación]. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/f9/de/08/f9de087cceb32d55d1f7f508d0cda83.jpg>

Figura 53. Mailaender, T. (2014). *Illustrated People* [Publicación]. Recuperado de <https://www.emahomagazine.com/thomas-mailaender-illustrated-people-23-original-negatives-powerful-uv-lamp-and-painful-looking-skin-based-photos/>

Figura 54. Mailaender, T. (2016). *Skin Memories* [Instalación]. Recuperado de <http://hashtagart.fr/daily/skin-memories-thomas-mailaender-aux-tanneries-roux-avec-lvmh-metiers-dart/>

Figura 55. Delvoye, W. (2004). *Art Farm* [Instalación]. Recuperado de <https://wimdelvoye.be/work/art-farm/art-farm/>

Figura 56. Delvoye, W. (2017). *Exposición de pieles tatuadas* [Imagen]. Recuperado de <http://www.slow-words.com/tattoo-tim-lifesize-artwork/>

Figura 57. Códega, L. (2013b). *Pulpería Neopagana* [Grabado]. Recuperado de <http://www.lauracodega.com/pirograbado.html>

Figura 58. Códega, L. (2013). *Detalle de Pulpería Neopagana* [Grabado]. Recuperado de <http://www.lauracodega.com/pirograbado.html>

Figura 59. Huan, Z. (2000). *Family Tree* [Fotografía]. Recuperado de http://www.dparkerart.com/html/notable_zhanghuan.html

Figura 60. Huan, Z. (2007b). *No.3 (Series: Cowskin Buddha Face)* [Instalación]. Recuperado de http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk_sr/5c8cuC/e19azCo

Figura 61. Huan, Z. (2016). *El gigante nº 3* [Instalación]. Recuperado de https://www.arte-online.net/Notas/Fundacion_Louis_Vuitton

Figura 62. [Dibujo de piel de bisonte pintada]. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-antiguo-norteamericano-pieles-de-bisonte-pintadas/>

Figura 63. [Sección del dibujo de bisonte pintada]. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/arte-antiguo-norteamericano-pieles-de-bisonte-pintadas/>

Figura 64. Imagen de grupas de mulas decoradas para San Antón [Dibujo]. (1919). Recuperado de <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha3.php?ID=553>

Figura 65. Camello decorado [Imagen]. (2015). Recuperado de <http://viralealo.com/obras-de-arte-sobre-animales/#6/5/2015>

Figura 66. Artista japonesa realizando trabajo en la piel de un camello, en Bikaner, estado de Rajasthan, India [Imagen]. (2019). Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/01/10/album/1547125433_743386.html#foto_gal_2

Figura 67. Festivales y Ferias del camello más importantes del Valle del Indo [Mapa].

Figura 68. [Imagen del mercado de Karachi, Pakistán]. Recuperada de <http://www.taringa.net/post/imagenes/19007242/Conoce-estos-peluqueros-de-camellos.html>

Figura 69. Alcolea, V. (2018). *Ramón Alcolea* [Fotografía].

Figura 70. Alcolea, R. (1940). *Dibujo. Reata de mulas con carro* [Cuadro].

Figura 71. Ramón Alcolea arreglando una mula para las fiestas [Fotografía]. (1954). Archivo personal.

Figura 72. Ramón Alcolea con D. José María del Moral, Gobernador de Ciudad Real, en la inauguración de la emisora de Radio Falange [Fotografía]. (1954). Archivo personal.

Figura 73. Mula decorada para las fiestas de Socuéllamos [Fotografía]. (1954). Archivo personal.

Figura 74. Detalle de ambos lados del animal [Fotografía]. (1954). Archivo personal.

Figura 75. Mula decorada. Autor desconocido [Fotografía]. (1950). Archivo personal.

Figura 76. Mula decorada por Ramón Alcolea [Fotografía]. (1954). Archivo personal.

Figura 77. Mula decorada. Autor desconocido [Fotografía]. (1961). Archivo personal.

Figura 78. Mula decorada para la Feria del Campo [Fotografía]. (1956). Archivo personal.

Figura 79. Alcolea, R. (1956). *Boceto* [Dibujo].

Figura 80. Primera exposición de Ramón Alcolea. Ayuntamiento de Socuéllamos [Fotografía]. (1962). Archivo personal.

Figura 81. Riada del Besós. San Adrià de Besòs [Imagen]. (1962). Recuperado de <http://www.abc.es/20120925/archivo/abci-inundaciones-barcelona-valles-201209241640.html>

Figura 82. Autógrafo de Dalí dedicado a Ramón Alcolea. Sobre el Catálogo de la exposición Dalí “Homenaje a Fortuny”. Salón del Tinell, Barcelona [Dibujo]. (1962). Archivo personal.

Figura 83. Ramón Alcolea junto a Salvador Dalí en el Diario YA,

- Barcelona [Prensa escrita]. (1962) Archivo personal.
- Figura 84. Alcolea, R. (1967). *Retrato de Francisco Franco* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 85. Alcolea, R. (1970). *Viejo* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 86. Alcolea, R. (1970) *El cabrero* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 87. Alcolea, R. (1971). *Partida de ajedrez* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 88. Alcolea, R. (1970) *La siega* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 89. Alcolea, R. (1972). *Secolallamos* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 90. Alcolea, R. (1973) *Utopía I* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 91. Taller Artesculp. (1972). Copia sobre piel de la obra: *Amor Azteca*, de Jesús Helguera. [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 92. Alcolea, R. (1990) *Sin título* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 93. Mulas de Antonio decoradas por Ramón Alcolea, Socuéllamos, C. Real. [Fotografía]. (2011). Archivo personal.
- Figura 94. Pruden Medina, Alcaldesa de Socuéllamos, entregando la placa de Romero del Año a Ramón Alcolea. Romería de San Isidro, Socuéllamos, C. Real. [Imagen]. (2018). Archivo personal.
- Figura 95. Alcolea, R. (2003). *El almuerzo* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 96. Alcolea, R. (2002). *Labradores echando un cigarrillo* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 97. Alcolea, R. (1995) *El almuerzo* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 98. Alcolea, R. (2000) *Galera de mies cargada en "cuadro", por José Trillo, "el nene de pelleja"* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 99. Alcolea, R. (2000). *Galera de mies cargada en redondo por Amador "boquijo"* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 100. Alcolea, R. (1999). *Una viña bien labrada por mi amigo Dionisio "arroz pasao"* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 101. Alcolea, R. (2005). *La vendimia* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 102. Alcolea, R. (1998). *Calmando la sed* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 103. Alcolea, R. (1996). *El balcón* [Cuadro]. Archivo personal.
- Figura 104. Trabajo realizado sobre piel de camello [Imagen]. (2013). Recuperado de <http://viralealo.com/obras-de-arte-sobre-animales/#6/5/2015>
- Figura 105. Trabajo realizado sobre la piel de la mula [Fotografía]. (1954). Archivo personal.
- Figura 106. [Imagen de diseño geométrico en camello]. Recuperado de <http://k41.kn3.net/taringa/3/7/4/6/6/3/2/ser22008/0C0.jpg?8310>
- Figura 107. [Imagen de diseño basado en formas geométricas sobre la mula]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=n9CJoLIddR8>
- Figura 108. [Imagen de trabajo en camello con representaciones naturalistas]. Recuperado de <http://viralealo.com/obras-de-arte-sobre-animales/#6/5/2015>
- Figura 109. Grupa de mula decorada con representaciones naturalistas [Fotografía]. (1954). Archivo personal.
- Figura 110. [Imagen de camello decorado]. Recuperado de <http://boredomfiles.com/wp-content/uploads/2015/10/camel-barbering-9.jpg>
- Figura 111. [Imagen de mula decorada]. Archivo personal.
- Figura 112. Alcolea, C. (2018). *Despiece sobre la obra realizada en camello* [Imagen].

Figura 113. Alcolea, C. (2018). *Despiece sobre la obra realizada en la mula* [Imagen].

Figura 114. [Imagen de la representación sobre piel de camello de la bandera romaní]. Recuperado de <http://www.shangralafamilyfun.com/camelhair.html>

Figura 115. Imagen del Escudo de España, de la época Franquista, dibujado sobre la mula por Ramón Alcolea [Fotografía]. (1954). Archivo personal.

Figura 116. Imagen del Escudo constitucional del Reino de España, dibujado sobre la mula por Ramón Alcolea [Fotografía]. (2011). Archivo personal.

Figura 117. Representación de Krisha sobre la piel de camello, Karachi (Paquistán) [Imagen]. (2015). Recuperado de <http://viralealo.com/obras-de-arte-sobre-animales/# 6/5/2015>

Figura 118. Imagen del Niño de la Bola sobre piel de mula decorada por Ramón Alcolea [Fotografía]. (1958). Archivo personal.

Figura 119. Imagen de San Antonio Abad o San Antón sobre piel de mula decorada por Ramón Alcolea [Fotografía]. (2011). Archivo personal.

Figura 120. Alcolea, C. (2019). *Partes de la piel* [Imagen].

Figura 121. Alcolea, C. (2017). *Pieles en Salazón* [Fotografía].

Figura 122. Alcolea, C. (2017). *Piel seca* [Fotografía].

Figura 123. Alcolea, C. (2017). *Detalle de piel seca con restos de sebo* [Fotografía].

Figura 124. Alcolea, C. (2017). *Piel en sal, con restos de grasa* [Fotografía].

Figura 125. Alcolea, C. (2019). *Esquema del proceso de curtido de la piel* [Diagrama].

Figura 126. Alcolea, C. (2018). *Piel de cabra curtida. Diferencias de cantidad de pelo según las partes* [Fotografía].

Figura 127. Alcolea, C. (2018). *Línea que define el centro del lomo del animal por la escasez de pelo* [Fotografía].

Figura 128. Alcolea, C. (2018). *Remolino central situado en la grupa de una piel de ternera* [Fotografía].

Figura 129. Alcolea, C. (2018). *Piel de cabra que oscurece su color de pelo por la zona del grupón y el cuello* [Fotografía].

Figura 130. Alcolea, C. (2018). *Pieles de cabra con zonas pobres de pelo* [Fotografía].

Figura 131. Alcolea, C. (2018). *Pieles de cabra con zonas totalmente calvas* [Fotografía].

Figura 132. Alcolea, C. (2018). *Retirando la primera capa de pelo con máquina manual* [Fotografía].

Figura 133. Alcolea, C. (2018). *Piel con pelusa* [Fotografía].

Figura 134. Alcolea, C. (2018). *Proceso de retirada de pelusa de la piel* [Fotografía].

Figura 135. Alcolea, C. (2018). *Mitad de la piel con pelusa y la otra mitad limpia* [Fotografía].

Figura 136. Alcolea, C. (2017). *Piel de cabra curtida contaminada de polilla* [Fotografía].

Figura 137. Alcolea, C. (2019). *Obra contaminada de polilla* [Fotografía].

Figura 138. Alcolea, C. (2017). *Piel de toro de raza Normanda* [Fotografía].

Figura 139. Alcolea, C. (2018). *Piel de ternera de raza Avileña-Negra Ibérica* [Fotografía].

Figura 140. Alcolea, C. (2018). *Marcas de cortes en el momento de extracción de la piel* [Fotografía].

Figura 141. Alcolea, C. (2018). *Marca por un exceso de el rebajado durante el proceso de curtido* [Fotografía].

Figura 142. Alcolea, C. (2018). *Costura sobre piel de ternera con hilo transparente* [Fotografía].

- Figura 143. Alcolea, C. (2019). *Tijeras y cuchilla* [Fotografía].
- Figura 144. Alcolea, C. (2019). *Escofinas o raspines* [Fotografía].
- Figura 145. Alcolea, C. (2019). *Herramientas personalizadas* [Fotografía].
- Figura 146. Alcolea, C. (2019). *Máquina eléctrica* [Fotografía].
- Figura 147. Alcolea, C. (2016). *Ramón Alcolea, afilando cuchilla* [Fotografía].
- Figura 148. Alcolea, C. (2018). *Piedras de afilado con diferentes densidades de grano* [Fotografía].
- Figura 149. Alcolea, C. (2019). *Máquinas de pelar, manual* [Fotografía].
- Figura 150. Alcolea, C. (2019). *Máquina de cortar el pelo eléctrica* [Fotografía].
- Figura 151. Alcolea, C. (2017). *Tres pasos con anilina al agua color pardo. Aplicada sobre la parte de la flor sobre una piel de cabra* [Fotografía].
- Figura 152. Alcolea, C. (2017). *Degradado de anilina al agua color amarillo. Aplicada sobre la parte de la flor sobre una piel de ternera* [Fotografía].
- Figura 153. Alcolea, C. (2018). *Anilinas al alcohol de color sepia y violeta. Aplicada sobre la parte de la carne de la piel* [Fotografía].
- Figura 154. Alcolea, C. (2018). *Tinte líquido con alcohol. Aplicado sobre la parte de la flor de la piel con diferentes capas. TEINTURE FRANÇAISE SAPHIR: (BASE- BLEU/BLUE n° 23)* [Fotografía].
- Figura 155. Alcolea, C. (2018). *Acrílico. Aplicado sobre el pelo de la piel* [Fotografía].
- Figura 156. Alcolea, C. (2018). *Acrílico. Aplicado sobre la parte de la carne de la piel* [Fotografía].
- Figura 157. Alcolea, C. (2018). *Rebajado de la primera capa de pelo* [Fotografía].
- Figura 158. Alcolea, C. (2018). *Limpieza de bordes de la piel* [Fotografía].
- Figura 159. Alcolea, C. (2018). *Cartón sobre piel* [Fotografía].
- Figura 160. Alcolea, C. (2018). *Marcas registradas del cartón en la piel* [Fotografía].
- Figura 161. Alcolea, C. (2018). *Planteamientos de la obra* [Fotografía].
- Figura 162. Alcolea, C. (2018). *Costura por el lado de la carne de la piel* [Fotografía].
- Figura 163. Alcolea, C. (2018). *Rotura* [Fotografía].
- Figura 164. Alcolea, C. (2018). *Obra en las primeras fases de dibujo en la piel* [Fotografía].
- Figura 165. Alcolea, C. (2011). *Dibujo del natural al carbón* [Dibujo].
- Figura 166. Alcolea, C. (2018). *Diferentes momentos del proceso de realización de una obra en piel* [Fotografía].
- Figura 167. Alcolea, C. (2018). *Piel de ternera* [Fotografía].
- Figura 168. Alcolea, C. (2018). *Piel de cabra* [Fotografía].
- Figura 169. Alcolea, C. (2018). *Piel de ternera con grafismos* [Fotografía].
- Figura 170. Alcolea, C. (2016). *Cotidie Morimur* [Cuadro].
- Figura 171. Alcolea, C. (2017). *El abuelo Juan* [Instalación].
- Figura 172. Alcolea, C. (2018). *La cazadora* [Instalación].
- Figura 173. Alcolea, C. (2019). *Tío Cándido* [Instalación].
- Figura 174. Alcolea, C. (2018). *Abuela Rafaela* [Instalación].

Figura 175. Alcolea, C. (2019). *Luto I. Abuela Rafaela* [Instalación].

Figura 176. Alcolea, C. (2019). *Luto II. Abuela Amparo* [Instalación].

Figura 177. Entrevista a Ramón Alcolea. III Feria Internacional del Campo de Madrid [Prensa escrita]. (1955)

Figura 178. Entrevista a Ramón Alcolea en el periódico Lanza [Prensa escrita]. (1957)

Figura 179. Tiempo Nuevo, n° 96 [Prensa escrita]. (1962)

Figura 180. Pueblo. [Prensa escrita]. (1962)

Figura 181. Programa de fiestas de Socuéllamos [Folleto]. (1962)

Figura 182. Cartel de la primera exposición de Ramón Alcolea, con la técnica de Artesculp [Imagen]. (1962)

Figura 183. La Vanguardia Española [Prensa escrita]. (1962)

Figura 184. Periódico Igualada-Periódico de L'ANOIA, N° 2.907, en el que se recoge una mención sobre el interés de Joan Poch Pujades, dueño de la casa de modas Mallerich, por la técnica de Artesculp [Prensa escrita]. (1982)

Figura 185. Periódico francés L'Indépendant [Prensa escrita]. (1962)

Figura 186. Diario YA [Prensa escrita]. (1962)

Figura 187. EL ALCAZAR [Prensa escrita]. (1964)

Figura 188. DÍGAME [Prensa escrita]. (1964)

Figura 189. Relación de artistas participantes en el 44° Salón L'ÉVEIL de París [Imagen]. (1969-1970). Recuperado de <http://www.lapalettedepierre.com/articles/cv-2>

Figura 190. Invitación para la inauguración del 45° Salón de “L'evenil artistique el littéraire de Peinture”

(El despertar artístico y literario de la pintura) de París [Imagen]. (1970)

Figura 191. Periódicos japoneses: 朝日新聞 Asahi shinbun, 毎日新聞 Mainichi shinbun o 読売新聞 Yomiuri shinbun [Prensa escrita]. (1981)

Figura 192. IGUALADA, PERIÒDIC DE L'ANOIA [Prensa escrita]. (1982)

Figura 193. IGUALADA, PERIÒDIC DE L'ANOIA [Prensa escrita]. (1982)

Figura 194. Catálogo de la exposición en la Sala del Banco de Bilbao de Igualada (Barcelona) [Catálogo]. (1982)

Figura 195. Exposición en IV Salón Nacional IBERPIEL, ABC Madrid [Prensa escrita]. (1983)

Figura 196. Periódico CANFALI [Prensa escrita]. (1983)

Figura 197. Periódico LANZA [Prensa escrita]. (1983)

Figura 198. Diari de Vilanova [Prensa escrita]. (1984)

Figura 199. Diari de Vilanova [Prensa escrita]. (1984)

Figura 200. El PUNTO [Prensa escrita]. (1988)

Figura 201. ABC de las artes, 12 de Mayo del 1988

TABLAS

Tabla 1. Efectos de los principales agentes del deterioro de la piel.

© CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

Todas las fotografías que aparecen en esta investigación han sido seleccionadas, escaneadas o descargadas de los catálogos y páginas webs que se mencionan en el apartado Figuras. Estas imágenes serán utilizadas, exclusivamente, dentro del ámbito universitario de investigación académica, por tanto, no existe ánimo de lucro y los correspondientes © Derechos de Autor de la Ley de Propiedad Intelectual pertenecen a los autores reseñados.

